

CORPUS SLAVO BIZANTINO

Viktor Nikitič Lazarev

L'ARTE RUSSA DELLE ICONE

DALLE ORIGINI ALL'INIZIO DEL XVI SECOLO

curata da G.I. Vzdornov

INDICE

Nuova edizione
maggio 2021

Titolo originale
В.Н. Лазарев
Русская иконопись от истоков до начала XVI века

Traduzione di Daria Rescaldani

© per il testo e le immagini
Casa editrice Iskustvo, Mosca

© 1996
Editoriale Jaca Book Srl, Milano
Tutti i diritti riservati



Seconda edizione aprile 2006
Prima ristampa settembre 2008

Grafica e copertina
Jaca Book / Alessandra Prina

Stampa e confezione
E-Graphic Srl
Viale Edison, 4
37059 Campagnola di Zevio (VR)
aprile 2021

Selezione delle tavole a colori
Iskustvo, Mosca e CSC, Milano

ISBN 978-88-16-60644-9

Editoriale Jaca Book
via Giuseppe Frua 11, 20146 Milano
tel. 02 48561520 – 342 5084046
libreria@jacabook.it
www.jacabook.it – ebook: www.jacabook.org
Seguici su  

EDITORIALE

pag. 7

DAL CURATORE

Pag. 9

INTRODUZIONE

Pag. 13

LA SCOPERTA DELL'ICONA ANTICA RUSSA E IL SUO STUDIO

Pag. 15

OSSERVAZIONI GENERALI SULL'ICONOGRAFIA RUSSA

Pag. 23

LE ICONE DEI SECOLI XI-XIII

Pag. 33

LA SCUOLA DI NOVGOROD E LE «MANIERE DEL NORD»

Pag. 49

LA SCUOLA DI PSKOV

Pag. 71

LA SCUOLA DI MOSCA

Pag. 79

I CENTRI ARTISTICI NEI PRINCIPATI DELLA RUSSIA CENTRALE

Pag. 119

TAVOLE A COLORI

Pag. 125

SCHEDE DELLE TAVOLE

Pag. 351

NOTE AL TESTO

Pag. 386

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Pag. 400

EDITORIALE

La pubblicazione presso Jaca Book nel 2002 de *Il viaggio dell'icona. Dalle origini alla caduta di Bisanzio* (con testi di E. Bakalova, G. Passarelli, S. Petkovic, A. Vasiliu, T. Velmans, P.L. Vocotopoulos) e nel 2005 de *Le icone. Il viaggio da Bisanzio al '900* (con testi di K.C. Felmy, B. Lory, S. Tymo, T. Velmans, P.L. Vocotopoulos) ha certamente portato un avanzamento sul piano storico-artistico riguardo alla conoscenza del fenomeno icona dal Vicino Oriente a tutto il Mediterraneo sino al mondo slavo.

Fenomeno complesso ma ravvisabile, cioè separabile, rispetto ad altre espressioni dell'arte e della pittura, sia che si parli di icone etiopiche che di icone ucraine, delle prime icone del Sinai o delle più tarde veneto-cretesi.

Una letteratura ormai fiorente da Evdokimov a Kitzinger, da Florensky a Grabar, da Lossky e Ouspensky a Mondzain, da Zibawi a Velmans, ha individuato nell'icona non un semplice genere dell'arte, ma un avvenimento che, pur avendoci lasciato tra i massimi vertici dell'espressione artistica, attiene ugualmente all'antropologia culturale e religiosa.

Le recenti ricerche sul deposito di icone egiziane nei primi secoli della nostra era allargano gli orizzonti delle origini, ma confermano la complessità del fenomeno icona, una complessità non catturabile da una sola disciplina delle scienze umane.

Per un lungo periodo l'Europa occidentale ha percepito, peraltro troppo superficialmente, la Russia come il maggior deposito di icone. Il fenomeno è ben più vasto e variegato, ma è certo che la ricchezza di scuole ed espressioni in Russia resta impressionante: nella terra russa, dalla Rus' di Kiev al periodo dell'invasione mongola, con le grandi resistenze culturali di Novgorod e Pskov, alla fioritura di Mosca e dei monasteri in tutto il territorio della Grande Russia, l'icona ha vissuto stagioni diverse e una pluralità di scuole e tendenze.

Molte pubblicazioni sul patrimonio delle icone russe, certamente portatrici di alte sintesi ermeneutiche, sono state prodotte dalla metà del secolo scorso. L'opera che qui presentiamo risulta però insuperata per cogliere le diversità artistiche e stilistiche delle grandi scuole di icone della Russia.

DAL CURATORE

L'autore di questo volume, Viktor Nikitič Lazarev (1897-1976), fu per molto tempo uno tra i maggiori storici dell'arte russi, specialista della cultura artistica di Bisanzio, dell'Italia e della antica Rus'. I suoi scritti riguardano il Medioevo, l'epoca del Rinascimento, l'arte dell'Europa Orientale dei secoli XVII e XVIII. La varietà di interessi scientifici, la capacità di utilizzare i fatti della storia politica, della cultura e del pensiero per spiegare i fenomeni artistici conferiscono solide basi alle sue opere. Per questo i libri e gli articoli di V.N. Lazarev, scritti anche mezzo secolo fa, conservano il loro valore informativo anche ai giorni nostri.

L'attività scientifica di V.N. Lazarev godette di ampi riconoscimenti. Insegnò per molti anni all'Università statale di Mosca, alla cattedra di arte internazionale, fu membro-corrispondente dell'Accademia delle Scienze russa, membro straniero dell'Accademia delle Scienze italiana, britannica, austriaca e serba, dell'Accademia di belle arti fiorentina e siciliana, dell'Istituto veneziano di scienze, letterature e arti, e presidente onorario dell'Associazione internazionale dei bizantinisti. Lazarev è ormai da tempo una figura classica nella storia della scienza russa. I suoi libri vengono letti e studiati nelle università e negli istituti di ricerca scientifica. La gamma di interessi di Lazarev era tanto ampia che egli con uguale facilità scriveva dell'arte figurativa russa e di quella europea, seppure riservando una particolare preferenza alla pittura piuttosto che al disegno o all'incisione. Solo nelle opere più impegnative, come la monumentale monografia in tre tomi *Proischoždenie ital'janskogo Vozroždenija* (*Le origini del Rinascimento italiano*) (1956, 1959 e 1979), prese in considerazione non soltanto la pittura, ma anche la scultura e l'architettura. L'evidente predilezione per la pittura rispondeva al carattere di Lazarev, impulsivo, vivace e incline per natura a considerare l'arte e la vita attraverso i colori e le pennellate plastiche. Alla parentela da parte di padre con la famiglia nobile armena degli Abamelek-Lazarev si deve la sua singolare emotività, che si coglie nei migliori articoli e saggi dello studioso.

Il cammino creativo di Lazarev si formò in una certa misura sotto l'influsso di N.I. Romanov, A.N. Benois e P.P. Muratov. Tutti costoro studiarono a fondo l'arte italiana e pubblicarono parecchie opere sulla cultura italiana. Di particolare rilevanza è il testo di Muratov, *Obrazy Italii* (*Immagini dell'Italia*; la prima edizione in due tomi uscì negli anni 1911-1912), che fu letto dalla generazione dei primi decenni del secolo e sotto la cui influenza si formarono parecchie decine di studiosi di arte italiana. La prima pubblicazione scientifica di Lazarev, dedicata a uno sconosciuto ritratto giovanile di Salviati (1922), rivelava già l'orientamento dei suoi interessi. Seguirono poi articoli su Jacopo di Cione, Bachiacca, Bronzino, Tintoretto, Solimena, Lorenzo Monaco, Parmigianino, Botticelli, Guardi e molti altri artisti italiani. L'arte italiana fu anche il tema di uno degli ultimi libri di Lazarev, la basilare raccolta di articoli *Starye ital'janskije mastera* (*Maestri antichi italiani*) (1972), tanto più che già nella

prefazione a questo lavoro Lazarev dichiara di scrivere sui suoi pittori preferiti: Giotto, Piero della Francesca, Antonello da Messina, Mantegna, Cosmé Tura, Bellini, Giorgione, Tiziano, Michelangelo e Jacopo Bassano.

Parallelamente all'arte italiana Lazarev studiò a fondo anche quella bizantina. La pittura di Bisanzio fu dunque al centro della sua attenzione negli anni '20 e '30. Assai più tardi, nel 1947-1948, 1967 e 1983 la sua basilare monografia *Istorija vizantijskoj živopisi* (*Storia della pittura bizantina*, Torino 1967) fu pubblicata in edizione italiana e in due edizioni russe, e la critica internazionale accolse all'unanimità l'opera dello scienziato russo come lo studio migliore e più completo sull'argomento.

È impossibile intraprendere uno studio dell'arte bizantina senza considerare le scuole nazionali che entrarono nel campo di influenza bizantino. Inoltre un'intera serie di capolavori della pittura bizantina nacque in territorio slavo e in parte anche in terra russa: a Kiev, Novgorod, Pskov, Vladimir e Mosca. E da qui a giungere all'arte propriamente russa il passo è breve. Così iniziò il lavoro di studio delle icone, dei mosaici e degli affreschi russi che Lazarev proseguì fino alla morte.

Le sue conoscenze enciclopediche gli permettevano di cogliere lo sviluppo delle culture artistiche nel loro mutuo rapporto. Questa sensibilità tipicamente storica emerge con particolare evidenza negli studi di Lazarev sulla pittura bizantina e anticorussa. La sua attenzione si concentra soprattutto su quelle opere nella cui creazione le tradizioni locali e l'attiva partecipazione di maestri di passaggio danno vita a una forma artistica del tutto nuova e straordinariamente fresca. Tali sono, per esempio, gli affreschi di Castelseprio, la pittura di Teofane il Greco a Novgorod e a Mosca, e le opere degli architetti italiani nel Cremlino di Mosca. Il tema della collaborazione costituì anche il nucleo dell'ampia relazione "Iskusstvo srednevekovoj Rusi i Zapad (XI-XV veka)" (*L'arte della Rus' medioevale e l'Occidente [secoli XI-XV]*), esposta da Lazarev alla seduta plenaria del XIII congresso degli storici, tenutasi a Mosca nel 1970. Ed anche nei suoi viaggi all'estero, tenendo in varie sedi lezioni e relazioni, Lazarev cercò sempre di sviluppare prima di tutto l'idea dell'utilità di una collaborazione tra gli artisti dei diversi paesi. Nel 1963, a un congresso internazionale organizzato a Roma dalla Accademia Nazionale dei Lincei sul tema "L'Oriente cristiano nella storia e nella civiltà", egli intervenne con una brillante relazione dal titolo "L'arte bizantina e particolarmente la pittura in Italia nell'alto Medioevo".

La prima edizione italiana del volume di Lazarev sull'icona russa vede la luce vent'anni dopo la morte dell'autore, e a quasi cent'anni dalla sua nascita. Per questo motivo è necessario introdurre il testo con alcune spiegazioni.

Come ogni grande scienziato, Lazarev considerava la pubblicazione di singole opere, articoli e libri sui vari maestri come un prezioso materiale per ampliare le proprie ricerche. Così era per l'arte italiana e bizantina, e il medesimo quadro si ripeteva per l'arte dell'Antica Rus'. A partire dal 1947 si avvicendano una dopo l'altra le sue opere di sintesi: *Iskusstvo Novgoroda* (*L'arte di Novgorod*) (1947), ampi capitoli nell'opera in vari tomi *Istorija russkogo iskusstva* (*Storia dell'arte russa*) (1953-1955); *Drevnye russkie ikony* (*Antiche icone russe*) (1958); *Feofan Grek i ego škola* (*Teofane il Greco e la sua scuola*) (1961), *Andrej Rublëv i ego škola* (*Andrej Rublëv e la sua scuola*; tr. it. di Ettore Lo Gatto: *Rublëv*, Milano 1966); *Novgorodskaja ikonopis'* (*L'iconografia di Novgorod*) (1969), *Moskovskaja škola ikonopisi* (*La scuola iconografica di Mosca*) (1972), *Dvustoronnie tabletki iz sobora sv. Sofii v Novgorode* (*Le doppie tavole della cattedrale della Sofia di Novgorod*) (1977). Ma la pubblicazione più significativa in questa direzione fu il testo *Russkaja ikonopis'. Ot istokov do načala XVI veka* (*L'iconografia russa. Dalle origini all'inizio del XVI secolo*) (1983), l'opera conclusiva di Lazarev sull'icona russa.

Pubblicata due volte in russo e tradotta in italiano, la monografia era destinata originariamente all'editore inglese Phaidon, come continuazione del testo di Lazarev *Old Russian Murals and Mosaics*, uscito a Londra nel 1966 sempre da Phaidon¹. Ma la pubblicazione della monografia in Inghilterra fu sospesa a tempo indeterminato in seguito alla ristrutturazione interna dell'editrice, perciò Lazarev

incominciò a preparare il testo per la pubblicazione in lingua russa. Proprio questo manoscritto giaceva sulla sua scrivania il giorno della sua improvvisa scomparsa (1° febbraio 1976). Si può dire quindi che *Russkaja ik onopis'* sia l'ultima opera dell'eminente studioso, e senza dubbio uno dei migliori testi sull'antica iconografia russa.

In forma chiara e accessibile e avvalendosi di un ampio materiale documentativo, Lazarev descrive la nascita della pittura nazionale su tavola, parla della tecnica e dell'estetica dell'icona, dei singoli maestri e delle migliori opere. Un capitolo è dedicato particolarmente alla storia della scoperta dell'icona russa e ai principali studiosi che si occuparono dell'iconografia russa (P.P. Muratov, N.M. Ščekotov, I.E. Grabar', A.I. Anisimov, Ju.A. Ol'suf'ev, A.I. Nekrasov, M.V. Alpatov, N.A. Demina e altri). Pur mantenendo uno stile espositivo scientifico e addirittura accademico, il testo è comunque scritto in modo da meritare giustamente la preferenza del pubblico fra tutte le altre opere sul medesimo tema.

Il testo di Lazarev è anche privo di qualsiasi sfumatura nazionalistica. L'icona russa viene presentata come uno dei grandi rami dell'albero universale delle arti. L'approccio personale dello stesso Lazarev verso questa arte fu certamente stimolato dalle sue simpatie per la pittura antica italiana e bizantina. Le antiche icone russe possedevano per lui il medesimo valore immediato che si ritrovava nelle pale d'altare di Duccio, Giotto, Simone Martini, dei fratelli Lorenzetti, di Agnolo Gaddi, Paolo Veneziano e altri anonimi maestri di scuola senese, fiorentina, pisana e veneziana.

Verso l'inizio degli anni '70, mentre stava terminando la stesura del volume, la letteratura scientifica sull'arte figurativa russa registrò l'introduzione di molte icone recentemente scoperte. Si delineò allora la tendenza a riconsiderare determinati fatti storici e fenomeni artistici. Parliamo in particolare dell'origine e della datazione dell'iconostasi di Teofane il Greco (cattedrale dell'Annunciazione nel Cremlino di Mosca), della collocazione cronologica delle due famose icone di Dionisij raffiguranti i metropoliti di Mosca Pëtr e Aleksij (cattedrale della Dormizione nel Cremlino e Galleria Tret'jakov), e infine del luogo di origine di cinque magnifiche icone di tema evangelico già appartenute alle collezioni di I.S. Ostrouchov, V.N. Chanenko e A.V. Morozov (Galleria Tret'jakov e Museo dell'arte russa a Kiev). Tutto ciò richiedeva a Lazarev, che si teneva sempre al passo con l'evoluzione della scienza, un ulteriore lavoro sul testo della sua monografia, e per fortuna del lettore, lo studioso riuscì ad apportare quasi tutte le correzioni e le aggiunte necessarie. Le poche imprecisioni e contraddizioni sono state da me rettificate senza recare danno al testo dell'autore.

Poiché tuttavia il manoscritto non era ancora del tutto pronto per la pubblicazione in russo, nel corpo del saggio e negli apparati esistevano evidenti omissioni: scoperte non considerate, senza le quali era impossibile interpretare correttamente le opere. Nel colmare queste lacune ho racchiuso le mie aggiunte tra parentesi quadre, affinché il lettore possa distinguere facilmente il testo dell'autore dagli interventi redazionali. Tali interventi non sono comunque molti, e sono dovuti soprattutto alla necessità di citare articoli e libri sulle icone pubblicati quando la monografia era già conclusa, se non addirittura dopo la morte di Lazarev. È stata integrata in maniera sostanziale solamente la parte della Bibliografia generale, in cui sono state inserite decine di titoli vecchi e nuovi. Vogliamo credere che questa nuova Bibliografia generale rappresenti la fonte più completa nella letteratura scientifica sull'iconografia russa dei secoli XI-XV, e che essa, coronando lo studio di Lazarev, potrà essere di grande utilità per chi si occupa di storia dell'icona russa.

Desidero aggiungere ancora qualche parola su un'altra particolarità del libro. I lettori che seguono la letteratura scientifica troveranno probabilmente parecchie divergenze nella datazione di molte icone tra Lazarev e gli autori che scrissero su questo tema dopo di lui. Tali discordanze coprono spesso un arco di tempo considerevole: fino a mezzo secolo e in singoli casi anche fino a cento anni. La datazione precisa di molte icone famose rappresenta uno dei compiti primari dell'odierna storia

dell'arte. Per l'iconografia novgorodiana questo lavoro è stato recentemente svolto da E.S. Smirnova, e per il patrimonio artistico di Mosca e Tver' molte preziose precisazioni ci vengono da E.S. Smirnova e G.V. Popov. Bisogna infine ricordare anche il catalogo delle opere d'arte anticonrusse conservate nella Galleria Tret'jakov (1995). Della necessità di una revisione critica delle vecchie opinioni sulla datazione e il luogo di origine di alcune opere era perfettamente consapevole anche lo stesso Lazarev, che lo faceva però con estrema cautela, e così il divario cronologico rispetto ad alcune datazioni rimase. Pensiamo tuttavia che tali differenze di datazione non influiscano affatto sulla sostanza del testo di Lazarev, che ha come scopo principale quello di fornire una caratterizzazione generale dell'icona russa nell'epoca della sua fioritura. Senza perdersi nei dettagli, come purtroppo fanno molte opere, assai più corpose, dedicate all'arte antica russa, Lazarev ha dato vita a un testo chiaro e memorabile sull'iconografia russa.

L'aspetto più affascinante delle ricerche di Lazarev è rappresentato dalla loro forma letteraria. L'autore ha saputo trovare la giusta via di mezzo tra lo stile rigidamente scientifico, con il suo lessico specifico, e un metodo espositivo grazie al quale le sue opere risultano accessibili a qualsiasi lettore di buona cultura. Il testo principale e le note che rimandano a libri e articoli di Lazarev costituiscono un corpo unitario, e tuttavia facilmente scomponibile. Le informazioni bibliografiche, l'indice delle opere, la discussione sull'epoca e il luogo di origine, la polemica, il dibattito sulle oscure questioni che non hanno ancora trovato una definitiva soluzione: tutto ciò costituisce un apparato informativo di portata universale, racchiuso nelle note, che occupa decine e addirittura centinaia di pagine destinate soltanto agli specialisti. Il testo principale, invece, alleggerito da cifre e noiosi particolari, risulta facilmente accessibile fin dal primo approccio. La descrizione delle opere d'arte, la caratterizzazione degli artisti più importanti e delle principali scuole iconografiche; i collegamenti tra i fenomeni culturali, le connotazioni dell'epoca e le trasformazioni economico-sociali vengono presentati in modo chiaro, convincente e con abbondanza di riferimenti concreti. Lo stile è agile, colorito, coinvolgente, e proprio per questo i libri di Lazarev incontrano il gusto dei lettori. Le sue ricerche vivranno a lungo. Esse sono prive di astrattezza scolastica e di quel senso di disprezzo accademico verso il vasto pubblico. Sono testi scritti da una persona che ama e conosce a fondo l'arte e si sforza di trasmettere le proprie conoscenze in una forma chiara e comprensibile.

G. Vzdornov

INTRODUZIONE

L'icona russa è una scoperta del XX secolo. Solo quando si imparò a ripulire le antiche icone dagli strati pittorici di epoca più tarda, esse divennero vere e proprie opere d'arte, e si rese possibile studiarle scientificamente. Uno dei primi artisti che apprezzarono adeguatamente la bellezza delle icone russe fu Matisse. Capitato a Mosca nel 1911, ebbe modo di visitare diverse collezioni di icone, e divenne subito un appassionato ammiratore di questa arte. Rimase particolarmente colpito dalle icone di Novgorod, delle quali disse: «Questa è l'autentica arte popolare, da cui traspaiono le ricerche artistiche originarie. L'artista contemporaneo deve prendere ispirazione da questi primitivi...». In seguito, soprattutto dopo le mostre del 1913, 1927 e 1967, l'icona russa incominciò a destare un'attenzione sempre più viva. Tra i pittori che vi attingevano vivaci spunti creativi, vanno ricordati prima di tutto Natalia Goncharova, Marc Chagall, Petrov-Vodkin. L'icona affascinava per le sue originali soluzioni coloristiche e compositive, per le sue immagini profondamente ispirate, per la sua concezione di vita semplice e patriarcale; perciò l'icona russa aveva molte consonanze con le ricerche degli artisti contemporanei.

In questo volume il lettore troverà la storia dell'iconografia russa dalle sue origini fino all'inizio del XVI secolo. Mi sono volutamente posto questi limiti cronologici, poiché l'«epoca d'oro» dell'iconografia russa furono i secoli XIV e XV, ai quali seguì il suo rapido declino. Questo non vuol dire che nei secoli XVI-XVII non siano state create alcune opere di straordinaria bellezza (scuola degli Stroganov), ma il livello generale incominciò ad abbassarsi sensibilmente, e questo comportò una impostazione maggiormente didascalica, il rimpicciolimento delle immagini e la perdita dell'antica espressività cromatica nelle tinte. La penetrazione di elementi realistici nelle icone entrò in profondo contrasto con il suo livello ideale e ben presto riuscì a trasformare l'icona in un fenomeno di genere eclettico. L'icona sopravvisse a se stessa, non essendo in grado di trasformarsi in pittura realistica, come accadde invece in Europa occidentale. Con Pietro il Grande si stabilì una netta demarcazione tra arte profana e arte religiosa, e l'icona, anche nell'Oriente cristiano, perse il suo valore artistico per restare solamente un oggetto di culto. Anche per tutti questi motivi il limite cronologico del mio lavoro coincide con l'arte di Dionisij, l'ultimo grande artista anticonrusso. Per non appesantire il testo principale con troppe note, ho incluso riferimenti alla letteratura critica solo laddove si parlava di icone non riportate nella presente edizione. L'apparato critico relativo alle icone riprodotte è riportato nelle appendici con le spiegazioni delle tavole.

Concludendo vorrei ringraziare chi mi ha aiutato a scrivere questo libro: G.I. Vzdornov, O.S. Popova, M.A. Reformatskaja, E.S. Smirnova, V.V. Filatov, S.V. Jamščikov. Un valido aiuto mi è stato dato, come sempre, anche dai restauratori, i cui validi consigli oggi sono preziosi nell'accostarsi allo studio della pittura medioevale.

1 Dell'opera di Lazarev esiste l'edizione italiana di Jaca Book, *L'arte dell'antica Russia. Mosaici e affreschi dall'XI al XVI secolo*, a cura di G.I. Vzdornov, Milano 2000.

LA SCOPERTA DELL'ICONA ANTICA RUSSA E IL SUO STUDIO

Lo studio dell'icona russa antica ha un tracciato assai tortuoso. Fino alla fine del XIX secolo il patrimonio di icone antiche si limitava ad alcune opere del XVI secolo, ma soprattutto a quelle del XVII. Le icone più antiche erano ancora pressoché sconosciute, e qualsiasi considerazione sulla pittura russa antica si fondava sullo studio di queste opere relativamente tardive. E tuttavia le origini della scienza moderna sull'arte antica russa sono legate a uno studioso vissuto nel XIX secolo: Fedor Ivanovic Buslaev (1818-1897)¹.

Brillante filologo, uomo di grande cultura, Buslaev fu tra i primi a valorizzare la particolare bellezza della letteratura e della pittura russa antica, cogliendo contemporaneamente il loro nesso organico con la cultura bizantina. Negli anni in cui predominava la dottrina accademica ufficiale, egli fu sensibile all'attrazione esercitata dall'arte popolare primitiva. L'iconografia russa, che egli considerava come un'arte «giovane, fresca e non guastata dallo sfarzo esagerato», attraeva per il «movimento vivace delle sue forme» e per la sua profonda poeticità². «Tutta la vita dell'antica Rus', – scriveva Buslaev, – era pervasa di poesia, perché tutti gli interessi spirituali erano concepiti solo a partire da una fede sincera, benché non sempre puramente cristiana»³. Gli uomini di quei tempi erano convinti che esistesse qualche forza magica, soprannaturale, «che può esercitare in modo del tutto inatteso la sua azione straordinaria in ogni momento dell'esistenza, nelle principali circostanze della vita. Nel periodo epico della vita del popolo questa convinzione si esprime nel *miracolo*, come molla principale di tutto l'*epos* popolare»⁴. Buslaev considerava la fede ardente e sincera come «l'unica e più rigogliosa fonte di ogni poesia nel suo periodo primitivo, incoscienza, epico»⁵. A suo modo di vedere, nell'iconografia russa «si rispecchiava la solida individualità e peculiarità del popolo russo in tutta la sua indistruttibile potenza, educata da molti secoli di ristagno e immobilismo, nella sua fedeltà incrollabile ai principi adottati un tempo, nella sua originaria semplicità e austerità di costumi»⁶.

Buslaev non era l'unico appassionato dell'arte antica russa; altri grandi ammiratori erano lo scrittore N.S. Leskov e gli artisti V.M. Vasnecov, M.V. Nesterov e M.A. Vrubel'. Questo interesse per la pittura russa antica, quando ancora non era stata scoperta in tutto il suo valore artistico, era continuamente stimolato dall'uso di collezionare le icone, ampiamente diffuso tra i vecchi credenti⁷. I vecchi credenti, saldamente attaccati alla fede dei loro padri, raccoglievano icone antiche sia come oggetti sacri, sia come pezzi rari e preziosi. Le icone della scuola degli Stroganov erano le preferite rispetto a tutti gli altri esempi di arte iconografica a causa della loro evidente «preziosità». Assieme alle icone «degli Stroganov», nelle raccolte dei collezionisti e nelle cappelle domestiche dei vecchi credenti, si trovavano anche eccezionalmente dei pezzi più antichi: icone di Mosca e di Novgorod. Il gusto ereditato dal XVII secolo portava ad acquisire soprattutto icone di piccole dimensioni; e del resto le grandi icone novgorodiane erano troppo ingombranti per una piccola cappella domestica. Nacquero

così le famose collezioni di Postnikov, Prjanišnikov, Egorov, e dei Rachmaninov. È interessante notare come accanto a questa paziente e assidua opera di alcuni vecchio-credenti appassionati di icone, le istituzioni statali ed ecclesiastiche si mostravano del tutto indifferenti all'arte russa antica.

Sull'esperienza accumulata dai collezionisti vecchio-credenti si fonda il noto studio di D.A. Rovinskij *Obozrenie ikonopisanija v Rossii do konca XVII veka* (Panoramica dell'iconografia in Russia fino alla fine del XVII secolo), San Pietroburgo 1856; seconda edizione integrale, San Pietroburgo 1903. Seguendo la traccia dei collezionisti, D.A. Rovinskij identifica una serie di scuole, da lui equiparate al concetto più generico di «maniera» (di Novgorod, Ustjug, Mosca, Siberia, Mstera, Palech ecc.), diffuso tra i vecchio-credenti. Per definire con precisione i caratteri di queste «maniere», lo studioso ricorre a un'accurata enumerazione delle loro peculiarità (Rovinskij le chiama «segni distintivi»). Ma poiché nella prima metà del XIX secolo quasi tutte le opere di pittura su cavalletto erano anonime e ignoto il relativo luogo di origine, ed anche le stesse icone erano celate sotto vari strati pittorici, la teoria dei «segni distintivi» di Rovinskij risultò in gran parte priva di una solida base scientifica. Talvolta essi corrispondevano a tratti distintivi realmente esistenti in qualche icona, ma più spesso risultavano così generali e indefiniti da non fornire alcun elemento utile allo studioso contemporaneo, che si trova di fronte materiali del tutto nuovi e per di più già manipolati. Ciò nonostante, l'esperienza dei vecchio-credenti è assai apprezzata, ed è impossibile non tenerne conto. Non a caso, tra i discepoli dei vecchio-credenti troviamo anche uno dei più grandi conoscitori dell'icona russa antica, N.P. Lichačev, figura che riuni felicemente in sé le doti di esimio studioso e di esperto collezionista; la sua straordinaria raccolta costituisce il fondo principale della sezione di arte antica russa del Museo russo di Pietroburgo.

Tra gli scienziati russi del XIX secolo che si dedicarono sistematicamente allo studio dell'iconografia, uno dei più seri, salvo naturalmente N.P. Kondakov, fu G.D. Filimonov (1828-1898)⁸. Il suo studio su Simon Ušakov costituisce ancora oggi un modello di un rigoroso metodo scientifico. Occupandosi anche di arti decorative (smalto, argento, filigrana), Filimonov fece ampiamente progredire le nostre conoscenze sull'arte del XVII secolo e sui metodi di lavoro usati a quell'epoca, con ampio uso dei «manuali», raccolte di modelli iconografici già pronti. Nel 1864, assieme a F.I. Buslaev, V.F. Odoevskij e A.E. Viktorov, Filimonov fondò la Società degli amanti dell'arte russa antica, e ne divenne un membro attivo. Grazie al suo impegno, presso il Museo Rumjancev fu organizzata una sezione sul cristianesimo antico, arricchita dalle donazioni di P.I. Sevost'janov, e si avviarono ricerche scientifiche nel palazzo dell'Armeria. Filimonov svolse la sua opera nel periodo in cui l'attenzione generale era puntata sulle opere del XVII secolo e non erano ancora state scoperte icone di epoca più antica, cosa che avvenne più tardi, quando Filimonov era già morto.

Negli anni '90 del secolo scorso incominciò a raccogliere icone anche P.M. Tret'jakov (1832-1898), senz'altro influenzato anche dallo scrittore N.S. Leskov. Tret'jakov, che acquistava soprattutto opere dei secoli XVI-XVII, aveva un approccio tutto particolare all'icona. Nella sua famosa collezione di icone russe voleva che fossero rappresentati anche gli esempi pittorici più antichi, in cui si rifletteva il modo di vivere del popolo. Perciò Tret'jakov si interessava non tanto al lato artistico dell'icona, quanto alla sua tematica. Acquistava molto volentieri icone dalle complesse fonti iconografiche e con tematiche impegnative, dalle quali si poteva facilmente risalire alla vita quotidiana nell'antica Russia⁹. Si può dire in un certo senso che Tret'jakov interpretava l'icona nell'ottica dei *peredvižniki* (pittori della corrente realista russa della seconda metà dell'Ottocento, partecipanti a mostre circolanti. NdT).

Nel 1905 accadde un fatto importante: ai vecchio-credenti fu proibito di aprire le proprie chiese e di costruirne di nuove. Questo avvenimento esercitò un effetto del tutto inatteso sullo studio dell'iconografia russa; emerse improvvisamente la richiesta di icone grandi, rifiutate dai collezionisti del secolo precedente. La nuova ondata di antichità, giunta a Mosca dalle terre settentrionali, questa volta portò con sé molte icone novgorodiane di grandi dimensioni. Si incominciò a ripulirle dalla sporcizia, dalla fuliggine e dall'*olifa* annerita, come si faceva di solito con le icone degli Stroganov.

Ma la pulitura non si fermò qui. Mentre le icone degli Stroganov arrivavano ai collezionisti nella veste originale, senza rimaneggiamenti, perché la loro arte fu per molto tempo l'ideale degli iconografi, non solo del XVIII, ma anche del XIX secolo, assai diverso era l'atteggiamento nei confronti delle icone più antiche. Nel XVII secolo il gusto artistico era cambiato bruscamente, e tutte le icone antiche erano state inesorabilmente ritoccate; nei secoli XVIII e XIX le opere antiche non furono per nulla tutelate, e quando non erano distrutte, venivano almeno «rinnovate», sovrapponendo un ennesimo strato pittorico all'originale. E perciò, quando si presentò il problema di restituire alle icone antiche il loro aspetto originale, oltre a ripulirle dallo sporco, dalla fuliggine e dall'*olifa* annerita, si incominciò anche ad asportare i vari strati pittorici sovrapposti in epoche successive. Chi lo fece per primo è difficile stabilirlo ora. È probabile che siano stati A.V. Tjul'in e E.I. Brjagin, al servizio di S.P. Rjabušinskij e I.S. Ostrouchov, seguiti a breve distanza da un gran numero di restauratori più giovani (G.O. Čirikov, A.A. Tjul'in, V.P. Gur'janov, P.I. Jukin, I.A. Baranov e altri). In ogni caso, attorno al 1905 la pulitura delle icone era ormai una prassi comune e ampiamente diffusa; ogni importante collezionista aveva il suo restauratore preferito, e la vendita delle icone si tramutò ben presto in un redditizio affare commerciale.

Quando si incominciò a liberare le antiche icone dai rifacimenti tardivi che le alteravano, si capì che l'antica pittura si era conservata perfettamente sotto i numerosi strati successivi, e che aveva acquistato la durezza e la consistenza dell'avorio. La pulitura delle grandi icone novgorodiane del XV secolo dall'*olifa* annerita, e soprattutto dai rifacimenti successivi, si rivelò una vera e propria scoperta, e questa nuova e magnifica arte pressoché sconosciuta trovò subito i suoi ammiratori. Prima di tutto la seppero apprezzare gli instancabili costruttori delle nuove chiese vecchio-credenti, i fratelli A.I. e I.I. Novikov e S.P. Rjabušinskij, e poi una serie di appassionati e iconografi moscoviti (A.V. Morozov, O.I. e L.K. Zubalov, G.O. Čirikov, A.V. Tjul'in, I.L. Silin e altri). Il famoso artista I.S. Ostrouchov incominciò a interessarsi alla collezione di icone già negli anni '90 del secolo scorso, e arricchì sempre più la sua raccolta nei primi anni del '900¹⁰; egli fu tra i primi ad apprezzare il fascino estetico dell'icona, il suo significato artistico, la sua importanza come pura opera d'arte. Fu proprio Ostrouchov a introdurre Matisse, giunto a Mosca nell'ottobre del 1911, nel mondo dell'iconografia russa antica, la cui bellezza egli percepiva in modo particolare: col suo entusiasmo riusciva a contagiare chiunque fosse capace di cogliere il nuovo al di fuori dei canoni accademici tradizionali. E Matisse era appunto un animo attratto istintivamente in tutta la propria sensibilità dall'arte primitiva, e in particolare dall'icona antica russa, che lo affascinò non soltanto per la spontaneità dei suoi colori, ma anche per l'immediatezza espressiva e l'intensità emotiva¹¹.

Il vasto pubblico comprese davvero la bellezza della pittura antica russa solo nel 1913, quando fu allestita a Mosca una grande esposizione dedicata all'arte antica russa; in cui figuravano molti capolavori dell'iconografia dei secoli XV-XVI puliti e restaurati. Ed ecco, per i visitatori della mostra parve cadere improvvisamente il velo che per lunghi secoli aveva nascosto ai loro occhi il volto autentico dell'iconografia russa. Invece delle icone scure, tetre, coperte da uno spesso strato di *olifa*, essi videro delle stupende opere di pittura su tavola, di cui qualsiasi popolo avrebbe potuto andar fiero. Questi dipinti risplendevano per le loro tinte chiare come pietre preziose, ardevano di fiammeggiante cinabro, accarezzavano gli occhi con delicatissime sfumature di un tenero colore rosato, violetto e giallo dorato, attiravano l'attenzione per la straordinaria bellezza delle loro tonalità candide e azzurre. E fu subito evidente a tutti che quest'arte non era né severa né esaltata; che in essa si rispecchiava limpidamente la creatività popolare; che con la sua luminosità serena e la peculiare chiarezza nella costruzione delle sue forme essa richiamava molto la pittura degli antichi; e che quest'arte andava perciò considerata come una delle manifestazioni più perfette del genio nazionale russo.

Nello studio dell'icona russa ha predominato a lungo il metodo iconografico. La scuola iconografica russa, che fiorisce tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, vantò una serie di eminenti

studiosi (N.P. Kondakov, 1844-1925; D.V. Ajnalov, 1862-1939; N.P. Lichačev, 1862-1936), che diedero un impulso decisivo alla scienza della pittura antica russa. Attraverso una minuziosa analisi delle singole tipologie iconografiche (soprattutto i tipi della Madre di Dio) questi scienziati evidenziarono la rigorosa continuità che lega la pittura russa a quella bizantina, delinearono l'evoluzione di queste tipologie e i mutamenti che subirono nel corso di molti secoli, misero in luce il loro legame organico con la letteratura. È importante notare che la scuola iconografica non era unitaria nella sua composizione. Ajnalov, per esempio, superò ben presto i suoi limiti troppo angusti, dedicando il suo impegno all'analisi stilistica (anche V.N. Ščepkin se ne allontanò sotto molti aspetti), mentre altri (come per esempio A.I. Kirpičnikov, N.V. Pokrovskij, M.I. e V.I. Uspenskij, N.D. Protasov), portarono a un tale irrigidimento il metodo iconografico da farne emergere subito i lati deboli. Ignorando le nuove scoperte, basandosi il più delle volte su icone tardive o ridipinte, questi esponenti della scuola iconografica sembravano aver quasi dimenticato che avevano a che fare con opere d'arte, concentrando tutta la loro attenzione solamente sul contenuto tematico dell'icona. Separando arbitrariamente la forma dal contenuto, essi da una parte trascuravano la forma, e dall'altra interpretavano il contenuto in modo estremamente unilaterale e superficiale, riconducendolo a semplici tipologie iconografiche che venivano interpretate solo esteriormente, come semplici schemi di classificazione. Andava perduto così il profondo significato ideale di questi tipi. Invece di indagare, per esempio, il contenuto ideale della *Deesis*, gli appartenenti alla scuola iconografica si limitavano alla storia del suo sviluppo e all'enumerazione delle varie tavole con questa rappresentazione. E tuttavia la scuola iconografica, soprattutto nella persona del suo esponente principale, N.P. Kondakov, portò un valido contributo allo studio della pittura antica russa: insegnò a destreggiarsi sull'aspetto tematico dell'icona, facilitando così la comprensione del suo complesso mondo ideale.

L'esposizione del 1913 e tutte le scoperte che l'avevano preceduta permisero di impostare in modo nuovo il problema della pittura antica russa. Se la scuola iconografica operava soprattutto con icone tardive o ridipinte, ora diveniva possibile trattare a livello scientifico icone del XV secolo, che ripulite da tutti i rifacimenti successivi avevano riacquisito le loro qualità squisitamente artistiche. Al cambiamento nell'approccio all'icona antica russa contribuì notevolmente anche la pubblicazione in russo dei libri di W. Pater, Vernon Lee, B. Berenson, A. Hildebrand, H. Wölfflin, grazie ai quali il vasto pubblico poté accostarsi agli esempi classici della critica d'arte inglese e del formalismo tedesco, e che contribuirono molto alla crescita di un atteggiamento critico verso gli studi puramente iconografici. Così lo studio dell'iconografia russa passò gradualmente dalle mani degli iconografi a quelle dei critici d'arte. P.P. Muratov, N.Š. Ščekotov, N.N. Punin, il poeta Maksimilian Vološin, l'artista A.V. Griščenko scrissero una serie di brillanti articoli e saggi sull'icona russa, nei quali cercavano di scoprire la sua peculiare bellezza, di mostrare come i maestri antichi concepivano la composizione, il colore, la sagoma, il ritmo, di far conoscere le loro conquiste al vasto pubblico dei lettori russi. Di particolare importanza furono gli studi di P.P. Muratov (1881-1950). Dotato di un eccezionale talento letterario, brillante stilista, uomo dal gusto raffinato e impeccabile, Muratov scriveva in un'epoca dominata dallo slogan «l'arte per l'arte», e da queste posizioni egli trattava anche l'icona, interessandosi prima di tutto al suo linguaggio artistico, e trascurando quasi completamente il suo mondo ideale, i suoi legami concreti con la realtà storica. Fu quindi assai opportuna la pubblicazione nel 1916 di due acuti saggi di E.N. Trubeckoj, in cui si indagava il mondo ideale dell'iconografo russo, ponendo in risalto il «fulcro etico» dell'icona russa, il suo «ardore religioso», il suo principio «ecumenico», la sua eccelsa spiritualità e la sua struttura architettonica. Anche se nell'interpretazione dell'icona Trubeckoj rischia spesso di cadere in una sua modernizzazione, i due testi contengono molte profonde riflessioni che offrono spunto a parecchi autori, e soprattutto a coloro che preferivano un esame organico dell'icona a uno studio fondamentalmente scientifico.

I critici d'arte che scrissero negli anni 1905-1917, pronunciarono molti duri giudizi sui rappresentanti della scuola iconografica; ma, nel fervore della polemica, non riuscirono a separare quanto di valido avevano fatto N.P. Kondakov e i suoi compagni dagli aspetti realmente negativi del loro operato. Eccessivamente attratti dal lato artistico dell'icona, i critici d'arte non fecero fare alcun progresso alla scienza dell'arte antica russa: ne scoprirono la bellezza, e qui si fermarono. Invece di accingersi a un accurato studio delle nuove opere, alla loro classificazione stilistica, a precisarne la datazione, a spiegare il ruolo svolto dalle singole scuole e dai vari maestri, si accontentavano di sommarie caratterizzazioni estetiche, in cui la ripetizione degli stessi concetti serviva a compensare la carenza di dati rigorosamente scientifici. Negando l'importanza di Buslaev, Muratov e il suo gruppo ruppero bruscamente con le tradizioni della sua scuola, e quindi anche con le tradizioni della scienza dell'arte antica russa formatasi lungo il XIX secolo. Questa rottura era del tutto illecita, giacché la scienza dell'arte antica russa vantava grandi risultati, e il metodo iconografico da essa elaborato si fondava su profonde motivazioni che scaturivano dalla natura stessa di quest'arte. Invece di disprezzare le conquiste della scuola iconografica si sarebbe dovuto utilizzarle, solo nella loro giusta collocazione, combinando organicamente l'analisi del contenuto con l'analisi della forma.

A questo punto era arrivato lo studio dell'icona antica russa quando sopraggiunse la rivoluzione. Essa portò con sé la separazione della Chiesa dallo stato: un fatto estremamente importante per il futuro sviluppo dei lavori di restauro. Prima della rivoluzione le icone venivano incettate di tanto in tanto in provincia, oppure venivano asportate di nascosto dalle chiese, e la loro provenienza restava naturalmente ignota. Dopo la rivoluzione, invece, lo stato si arrogò il diritto di confiscare apertamente e metodicamente dalle chiese le icone più famose per sottoporle ai restauri. Ampi orizzonti si aprirono anche per quanto riguardava il restauro degli affreschi nelle chiese. La Commissione russa per il restauro, fondata nel 1918 e ribattezzata nel 1924 «Botteghe centrali di restauro statali», svolse un'intensa attività sotto la direzione di I.E. Grabar' (1871-1960). Furono allestite decine di spedizioni a Novgorod, Pskov, Kiev, Zvenigorod, Vologda, al monastero della Trinità di san Sergio, a Jaroslavl', nelle regioni del Nord e nelle città oltre il Volga. Queste spedizioni erano organizzate secondo un programma accuratamente elaborato; vennero ripulite prima di tutto le opere di maggiore importanza, che potevano far luce su problemi cruciali nella storia della pittura antica russa. Una circostanza del tutto nuova in queste spedizioni fu la scoperta di icone la cui provenienza era precisamente conosciuta. La classificazione topografica del materiale guadagnò così un solido punto di appoggio: il concetto grossolano di «maniera» ora poteva essere sostituito dal concetto rigorosamente scientifico di «scuola». E queste scuole non erano più sospese in aria, ma incominciavano a poggiare sulla solida base dei fatti. Poiché alle spedizioni partecipavano grossi esponenti del mondo scientifico e singoli appassionati e cultori che avevano il dono di rinvenire capolavori in luoghi dove nessuno avrebbe supposto di trovare icone di qualche valore, i risultati non si fecero attendere. A questo contribuirono molto anche i restauratori, una parte dei quali incominciò a operare ancora nei primi anni del '900, mentre altri appartenevano alla generazione più giovane, che svolse la propria attività già negli anni della rivoluzione. Furono scoperte così decine di icone dei secoli XII-XIII, totalmente sconosciute prima della rivoluzione, furono ripulite e restaurati i famosi affreschi di Vladimir, Novgorod e Pskov della stessa epoca; l'iconografia del XV secolo fu vista in un'ottica nuova, le figure di Teofane il Greco, Andrej Rublëv e Dionisij acquistarono maggiore concretezza storica.

In seguito lo studio dell'arte antica russa venne concentrato nelle cattedre di storia dell'arte delle università di Leningrado e Mosca, nell'Istituto di archeologia e nell'Istituto di storia dell'arte dell'Accademia delle scienze dell'Urss, nelle Botteghe artistiche di restauro scientifico centrali statali I.E. Grabar', fondate nel 1944, nell'Istituto sovietico di ricerca scientifica per il restauro e presso i musei, dove si incominciarono ad allestire importanti sezioni di arte antica russa, sistematicamente integrate con le nuove acquisizioni. I grandi musei organizzarono le loro botteghe interne, che restaurarono pa-

recchi capolavori. La collezione di icone più preziosa, iniziata ancora da P.M. Tret'jakov, si è formata presso la Galleria Tret'jakov, dove lavorarono per molti anni N.E. Mneva e V.I. Antonova. Negli anni '60 fu aperta al pubblico come sezione staccata della Galleria Tret'jakov la collezione del famoso pittore P.D. Korin, contenente parecchie icone di inestimabile valore. Ancora per iniziativa di P.I. Nera-dovskij si incominciò a riordinare la vasta collezione di icone del Museo russo a Leningrado, a cui si era aggiunta la ricchissima collezione di N.P. Lichačev. Sotto la guida di N.P. Syčev e Ju.N. Dmitriev questa collezione si trasformò in un autentico tesoro dell'arte antica russa. Un intenso lavoro si svolse anche a Novgorod, dove ancora prima della rivoluzione, grazie all'energico sostegno dell'arcivescovo Arsenij, fu organizzato un bellissimo Museo eparchiale, ulteriormente ampliato e arricchito negli anni del dopoguerra. Nel 1947 a Mosca, presso il monastero di Andronik, venne fondato il Museo di arte antica russa Andrej Rubl'ev, che divenne ben presto uno dei principali centri di raccolta delle icone, poiché le spedizioni organizzate ogni anno nelle province più lontane del paese permettevano al Museo di esporre opere d'arte sempre nuove, precedentemente sottoposte a un abile restauro. A poco a poco, anche i musei delle città di provincia come Vologda, Suzdal', Vladimir, Jaroslavl', Gor'kij, Velikij Ustjug, Petrozavodsk, Archangel'sk incominciarono ad allestire le proprie collezioni di icone, e questo segnò un ulteriore passo avanti nella concezione dei centri artistici locali. Negli anni della rivoluzione si andò formando così una vasta rete di musei che offrivano agli studiosi un prezioso patrimonio di materiali inediti.

Le grandi esposizioni di icone russe, allestite negli anni 1929-1932 in diversi paesi, attirarono l'attenzione non solo degli storici dell'arte, ma anche del vasto pubblico. Queste mostre ebbero un particolare successo in Germania, in Inghilterra e in America. I noti critici d'arte inglesi Martin Conway e Roger Fry vi dedicarono brillanti saggi, particolarmente interessanti poiché costituivano un primo bilancio delle impressioni che il raffinato gusto europeo traeva dalla pittura antica russa. Questi studi contengono molte acute e profonde osservazioni, che dimostrano per l'ennesima volta come il linguaggio della vera arte non conosca barriere nazionali.

Recentemente anche i musei europei hanno incominciato ad acquistare icone, ma sono arrivati tardi, quando ormai tutte le opere principali erano già state acquisite dai musei russi che non erano più disposti a cederle. Per questo nessun Museo europeo è riuscito a costituire una raccolta di icone russe di prim'ordine. I pezzi migliori sono finiti nei musei di Stoccolma, Oslo, Bergen e Recklinghausen, dove nel 1955 venne fondato un Museo dedicato esclusivamente alle icone, che svolge una preziosa opera culturale diffondendo sistematicamente e a largo raggio in Europa la conoscenza dell'eredità artistica antica russa.

Con le scoperte fatte durante gli anni della rivoluzione il materiale iconografico fino ad allora conosciuto risultò tanto arricchito da rendere realmente indispensabile una revisione delle teorie tradizionali che tenesse conto dell'enorme quantità di fatti nuovi. Una parte di questo lavoro rifluisce nei primi quattro tomi della grande *Storia dell'arte russa* pubblicata dall'Accademia delle scienze dell'Urss. Lo studio dell'icona antica russa segue diverse linee di sviluppo. Alcuni, come per esempio I.E. Grabar', N.P. Syčev, A.I. Anisimov, Ju.A. Olsuf'ev, N.E. Mneva e V.I. Antonova, si interessano prevalentemente dell'aspetto conoscitivo; altri, come Ju.N. Dmitriev, G.V. Židkov e il sottoscritto, cercano di tracciare un quadro storico organico dello sviluppo dell'iconografia antica russa; altri ancora, come M.V. Alpatov e N.A. Demina, si propongono di scoprire le qualità emozionali dell'icona, ricorrendo per questo a una dettagliata analisi artistica delle singole opere, talvolta inficiata da un approccio soggettivo. In genere gli studiosi russi tendono a interpretare il contenuto dell'icona come qualcosa di molto più ampio di un semplice insieme di tipologie iconografiche. Si fa sempre più viva l'esigenza di stabilire un legame tra l'icona e la realtà storica, i gusti del committente, le idee teologiche, filosofiche e politiche dominanti, la pratica artistica e il metodo di lavoro medioevale. Queste tendenze trovano forte risonanza nell'iconologia di E. Panofskij.

Purtroppo nello studio dell'icona russa è emersa anche un'altra tendenza, sintomatica di una rinascita delle più deteriori tradizioni slavofile della seconda metà del XIX secolo. L'iconografia russa, in base a una valutazione del tutto acritica, viene isolata dall'arte di Bisanzio e della Slavia meridionale e incomincia a essere considerata come un fenomeno completamente autoctono, sviluppatosi indipendentemente da qualsiasi condizionamento storico. Le considerazioni generali sull'«originalità» dell'icona, definita solo con aggettivi al superlativo, si sostituiscono a uno studio rigoroso, basato sui metodi della moderna ricerca scientifica sull'arte. Bisogna solo sperare che questa tendenza slavofila vada affievolendosi, e che gli studiosi diventino nuovamente capaci di parlare dell'icona, con serenità e proprietà di termini, come oggetto di uno studio scientifico.

È stato scritto molto sull'icona anche all'estero, anche se questi saggi sono per la maggior parte superficiali. I loro autori, riprendendo per lo più gli articoli di E.N. Trubeckoj, banalizzano e appiattiscono il suo pensiero, interessandosi prima di tutto dell'*âme russe* e del suo riflesso nell'icona. Non conoscendo abbastanza la realtà della cultura russa e della sua liturgia, si accontentano di citare continuamente le fonti greche, dimenticando così che tra l'estetica bizantina e la prassi artistica russa esistevano notevoli differenze. Questo genere di letteratura critica, con un'evidente tendenza verso un misticismo snobistico, riesce solo a deturpare un'interpretazione autentica dell'iconografia russa. Un approccio estremamente più scientifico all'icona russa si incontra nelle opere di Ch. Čelin, L.A. Uspenskij, T. e D. Talbot Rice, W. Weidlé, Ž. Blankov, J. Myslivec, K. Onasch, W. Felicetti-Liebenfels, che hanno contribuito grandemente a diffondere la conoscenza dell'iconografia russa presso il vasto pubblico occidentale.

Lo studio scientifico dell'icona russa continua felicemente a progredire, anche se molto resta ancora da fare per quanto riguarda la conoscenza delle opere di recente scoperta, la definizione dei centri artistici locali, la datazione, la scoperta dell'autentico – e non immaginario – mondo ideale dell'iconografo russo, l'identificazione dei suoi legami con la realtà storica, l'analisi di una problematica artistica differenziata (la concezione che l'icona russa ha dello spazio, della superficie, della sagoma, del colore e così via), la decifrazione del contenuto ideale delle singole tipologie iconografiche. Tutti questi problemi restano ancora aperti, e dalla loro soluzione dipende la misura delle nostre conoscenze sull'iconografia russa.

OSSERVAZIONI GENERALI SULL'ICONOGRAFIA RUSSA

L'icona russa è organicamente legata da una linea di continuità all'arte bizantina. Già dalla fine del X secolo cominciarono a giungere nella Rus' esempi di iconografia bizantina, divenendo non solo oggetti di culto, ma anche esempi da imitare. Tuttavia questo non vuol dire ancora che l'iconografia russa sia una semplice derivazione di quella bizantina. Essa si trovò a lungo nel campo di attrazione di quest'ultima, ma già dal XII secolo iniziò il suo processo di emancipazione. I tratti locali accumulatisi nei secoli confluirono lentamente in una nuova caratterizzazione contraddistinta dal marchio nazionale. Fu un processo lungo, ed è molto difficile identificare con esattezza i suoi limiti cronologici.

Lo sviluppo più intenso si ebbe nel Nord, in città come Pskov e Novgorod. La loro lontananza da Bisanzio, nonché la loro forma di governo repubblicana, consentirono di impostare e risolvere in maniera più autonoma e ardita diversi problemi, tra cui anche quelli di genere artistico. Inoltre in queste regioni settentrionali, scampate alle invasioni tatariche, le tradizioni dell'arte popolare si erano mantenute particolarmente forti, e la loro influenza si fece sentire distintamente nel XIII secolo, quando i rapporti con Bisanzio si interruppero quasi del tutto.

All'interno del principato di Mosca il processo che stiamo considerando si sviluppò più lentamente, ma anche qui venne elaborandosi un particolare linguaggio artistico; e se questo non portò a una rottura decisiva con l'eredità bizantina, tuttavia dall'epoca di Andrej Rublëv la pittura moscovita acquistò anch'essa un volto caratteristico. A partire da questo momento possiamo parlare dell'iconografia antica russa come di una scuola nazionale già del tutto formata.

Rispetto ai russi, gli slavi meridionali si trovavano in una situazione assai più difficile. La loro vicinanza a Bisanzio, i continui mutamenti dei confini politici, l'afflusso ininterrotto di maestri e icone bizantine, tutto ciò ostacolava il processo di cristallizzazione nell'ambito di un'arte così tradizionale come l'iconografia e del suo originale linguaggio artistico. Ciò emerge chiaramente dalla pulitura di icone bulgare e serbe eseguita negli ultimi decenni. Per l'antica Rus' i rapporti con Bisanzio erano sporadici e, di quando in quando, si interrompevano anche per lunghi periodi; i maestri bizantini non arrivavano più tanto spesso¹², e le icone bizantine giungevano a ondate, secondo la situazione politica generale. Perciò per i russi era più facile trovare la propria strada artistica: la lontananza da Bisanzio, che cercava di mettere le mani su tutti e su tutto, apriva per loro prospettive più vaste. Quando la Serbia e la Bulgaria persero la loro indipendenza, e nel 1453 cadde Bisanzio, l'antica Rus' fu l'unico paese ortodosso in cui l'iconografia non si abbassò al livello di semplice mestiere ma rimase arte, e di grande levatura.

La lontananza da Costantinopoli e le distanze sconfinite determinarono lo sviluppo disuguale dell'iconografia antica russa. Se in Europa occidentale, con la sua abbondanza di città, le innovazioni introdotte da una scuola venivano rapidamente fatte proprie dalle altre scuole a motivo della loro vicinanza territoriale, nella Rus' invece, dato lo scarso sviluppo delle vie di comunicazione e la pre-

valenza della popolazione rurale, le singole scuole conducevano di solito una vita abbastanza isolata e le loro influenze reciproche erano piuttosto scarse. Le terre situate lontano dalle principali arterie stradali e fluviali del paese, infatti, si sviluppavano con molto ritardo; qui le tradizioni più antiche e arcaiche erano così radicate che le icone tardive legate a questi paesi vengono spesso considerate molto antiche. Questa irregolarità di sviluppo rende estremamente difficile la datazione delle icone; bisogna tener conto della sopravvivenza di vestigia arcaiche, particolarmente tenaci al Nord. Sarebbe dunque un errore di principio il voler organizzare le icone in una successione cronologica basandosi solamente sul grado di sviluppo del loro stile¹³. Lo si può fare, benché con molte eccezioni, con le icone di Mosca e Novgorod, ma già molto meno con quelle di Pskov, per non parlare delle icone delle altre regioni settentrionali (le cosiddette «maniere del Nord»).

Le principali scuole iconografiche erano Novgorod, Pskov e Mosca. Dell'antica iconografia delle città russe meridionali (Černigov, Kiev), non sappiamo nulla, se non che è certamente esistita. Invece da Novgorod, Pskov e Mosca provengono tali e tanti capolavori, contrassegnati altresì da tratti stilistici affini, che è legittimo considerarle come tre scuole iconografiche distinte. Negli ultimi tempi si sono cominciati a delineare i contorni anche di altri centri artistici, come Vladimir, Nižnij Novgorod¹⁴, Tver'¹⁵, Rostov e Suzdal'¹⁶. Durante il periodo del frazionamento politico della Rus', quando essa si disgregò in una quantità di principati indipendenti, le icone venivano eseguite non solo nei grossi centri, ma anche nelle città minori, ma questo non implica affatto la presenza di scuole iconografiche in ogni città; perché esistesse una scuola erano necessarie solide tradizioni artistiche, un organico di maestri iconografi di buona formazione e un buon numero di commissioni, cosa che nei principati minori spesso non era possibile. Perciò l'effettiva esistenza di singole botteghe di iconografi in molti casi poteva non coincidere con il concetto di scuola. Data l'immensa vastità territoriale della Rus' queste botteghe erano sparse anche nei grossi borghi.

L'intera produzione iconografica delle regioni settentrionali viene generalmente ricondotta all'unica definizione di «maniere del Nord». Le spedizioni scientifiche di questi ultimi anni hanno accertato che si producevano icone non soltanto a Vologda, ma anche a Velikij Ustjug, Cholmogory, Tichvin, Kargopol' e negli adiacenti territori oltre la Dvina e attorno all'Onega¹⁷. E qui non si può parlare di scuole, ma solo di singole botteghe, ancora strettamente legate ai tempi antichi. Questa arte «contadina», che fiorì per molti anni nei vasti territori della Rus' settentrionale, si distingueva per il carattere patriarcale e per l'ingenuità della sua percezione della vita, sebbene alimentata dalle idee importate da Novgorod, Rostov e Mosca. Il suo linguaggio semplice, spesso primitivo, è colmo di un fascino particolare. E da questa iconografia della Rus' settentrionale vediamo chiaramente lo spessore dell'arte popolare, che ebbe una importanza di rilievo nel processo di trasformazione dei modelli bizantini sul suolo russo.

La Rus' ereditò da Bisanzio tutti i tipi iconografici fondamentali; perciò a un osservatore non particolarmente pratico d'arte l'icona russa può apparire quasi uguale a quella bizantina: gli stessi tipi di rappresentazione della Madre di Dio, le medesime raffigurazioni delle scene evangeliche, gli stessi tipi di composizioni veterotestamentarie. Ma un occhio esperto coglie subito anche le differenze. Il tipo, come schema iconografico, rimane stabile, ma acquista nuove sfumature emozionali in seguito ai mutamenti ideali e formali. I volti si fanno più dolci e aperti, si rafforza l'intensità del colore puro con una conseguente riduzione della gamma di sfumature tonali, i profili diventano più delineati e precisi, il nervoso modellato cromatico, con l'aiuto di brusche lueggiate, lascia il posto a superfici cromatiche uniformi con «tratti espressivi» appena percettibili. Tutto ciò fa sì che, dopo una lunga e graduale evoluzione, l'iconografia russa vada sempre più allontanandosi da quella bizantina. Conservando accuratamente il tipo iconografico ereditato da Bisanzio, essa tuttavia lo trasforma impercettibilmente, riempiendolo di un nuovo contenuto, meno estetico e severo.

Accanto alla trasformazione dei tipi tradizionali, che acquistano una diversa sfumatura emozionale con una corrispondente elaborazione formale, nella Rus' ebbe luogo anche un altro processo: la

creazione di tipi iconografici originali, indipendenti da Bisanzio. Questo fenomeno si poté osservare prima di tutto nel culto dei santi locali (come per esempio Boris e Gleb), che non venivano raffigurati a Bisanzio¹⁸. Qualche tempo dopo incominciarono a formarsi anche composizioni a più figure completamente originali, come la «Protezione della Madre di Dio»¹⁹, la «Sinassi della Madre di Dio»²⁰ e «In te si rallegra»²¹, in cui emerge distintamente quel principio «ecumenico» di cui parlava E.N. Trubeckoj²² e che non trovava espressione nell'icona bizantina. Questa universale tensione verso Dio, che coinvolge gli angeli, gli uomini e ogni creatura terrena, è la tensione a superare l'«odiosa divisione di questo mondo» tanto deprecata da san Sergio di Radonež.

Ma ancora più significativi sono i mutamenti subiti in terra russa dalle immagini dei santi bizantini, a cui fu attribuita una nuova funzione conforme alle esigenze della vita rurale²³. Giorgio, Biagio, Flora e Lauro, il profeta Elia, Nicola incominciano a essere venerati prima di tutto come protettori dei contadini, delle greggi e della loro casa con tutti i suoi beni. Parasceve Pjatnica e Anastasia diventano le patronne del commercio e dei mercati. Alla maggior parte di questi santi la tradizione popolare aveva assegnato funzioni analoghe anche a Bisanzio, ma senza che il clero vi attribuisse particolare significato. I santi erano venerati prima di tutto come santi, e il rigido clero bizantino preferiva sorvolare sui loro rapporti con i reali bisogni dei credenti. Nella Rus', invece, questo rapporto divenne esplicito, non da ultimo anche come retaggio dei culti pagani. Il processo di avvicinamento dell'immagine del santo ai bisogni immediati del popolo contadino fu particolarmente rapido nelle regioni settentrionali della Rus', in particolare a Novgorod e Pskov. Qui le immagini dei santi che il committente dell'icona venerava come suoi protettori, contrariamente a tutte le regole, incominciarono a essere inserite nella *Deesis*, prendendo il posto della Madre di Dio e di Giovanni Battista. Il desiderio del committente di assicurarsi l'aiuto del santo negli affari quotidiani era così grande che l'artista era costretto a violare i canoni. Questa forma di libera interpretazione dei tipi iconografici tradizionali si incontra spesso nelle icone russe, soprattutto quelle provenienti dalle lontane regioni settentrionali.

Nonostante tutto ciò che si è detto, nel complesso bisogna tuttavia riconoscere che fino al XVI secolo l'iconografia russa si attenne ai modelli consacrati fin dall'antichità. Per i russi come per i bizantini, questi modelli non erano raffigurazioni leggendarie, ma avvenimenti reali, una sorta di ritratti degli episodi biblici e delle fattezze dei santi martiri e dei personaggi canonizzati dalla Chiesa, e per questo era impossibile allontanarsi troppo dal tipo iconografico corrente. Da qui deriva la stabilità dei tipi iconografici nella pittura religiosa russa, cosa che stava molto a cuore anche alla Chiesa, come testimoniano i decreti conciliari del XVI secolo²⁴. Ma rilevando questa stabilità non si può d'altra parte ignorare anche quel processo di viva creatività iconografica che era sempre esistito nella Rus', ma che dall'XI al XV secolo si era sviluppato in modo più lento e velato, diventando poi molto più rapido nei secoli XVI-XVII, non da ultimo a causa delle influenze occidentali²⁵. L'arricchimento della tematica con complicati soggetti allegorico-didattici, così apprezzati nel XVI secolo, non è invece una caratteristica del periodo dell'iconografia russa a cui è dedicato il presente studio. Qui l'accento principale va collocato piuttosto sulla stabilità dell'iconografia, sulla perfezione e la maturità delle sue soluzioni, di un laconismo classico, limato dai secoli. Questa impostazione del problema non esclude affatto le trasformazioni subite in terra russa dai modelli importati da Bisanzio, di cui si parlava prima; e vorremmo richiamare particolarmente l'attenzione su quest'ultima circostanza, solitamente ignorata da quegli studiosi che considerano l'icona russa nient'altro che una semplice copia di quella bizantina.

I russi consideravano l'iconografia come la più perfetta delle arti. «L'arte dell'icona, - leggiamo in una fonte del XVII secolo, - non fu inventata da Gige di Lidia, ...né da Polignoto, ...né dagli egizi, dai corinzi, dagli abitanti di Chio o dagli ateniesi, ...ma da Dio stesso, ...che ha adornato il cielo di stelle e la terra di fiori per la sua bellezza»²⁶. All'icona si tributava il massimo rispetto. Era considerato sconveniente parlare di acquisti o vendite di icone: le icone si «scambiavano con denari» o venivano donate, e tale dono non aveva prezzo²⁷.

Non si diceva «l'icona è bruciata», ma «è partita» o addirittura «è ascesa in cielo»; le icone non si potevano «appendere», perciò venivano appoggiate su una mensola. L'icona era circondata da un'aura di grande autorità morale, era portatrice di elevati principi etici. La Chiesa riteneva che l'icona potesse essere fatta solo da «mani pure». Nella coscienza popolare l'idea dell'iconografia russa era invariabilmente legata all'immagine del cristiano moralmente puro; non si ammetteva la possibilità di un iconografo donna – considerata «essere impuro» – e si bollava come «eretico» l'iconografo appartenente a una diversa confessione religiosa. L'immagine ideale dell'artista antico russo emerge con la massima chiarezza dal quarantatreesimo capitolo del Concilio dei cento capitoli, che riportiamo da una fonte del XVI secolo: «L'iconografo deve essere umile, mite, devoto, non fare discorsi vuoti, non deve essere un buffone, litigioso, invidioso, ubriaccone, ladro, assassino; deve preservare strenuamente la purezza dell'anima e del corpo, con grande timor di Dio. Ma chi non sa astenersi, si sposi secondo la legge. L'iconografo deve ricorrere spesso ai padri spirituali e consigliarsi con loro in tutto, e vivere secondo le loro regole e i loro insegnamenti, nel digiuno, nella preghiera e nell'astinenza in tutta umiltà, senza scandali né violenze. E con grandissima diligenza tracciare l'immagine del Signore nostro Gesù Cristo e della Purissima Madre di Dio (segue l'elenco di altre immagini. NdA), a immagine e somiglianza e secondo la sostanza, secondo i migliori esempi degli antichi iconografi... e quegli iconografi (cioè quelli buoni. NdA) sono rispettati... e onorati più degli altri uomini. I signori e la gente semplice devono rispettare in tutto gli iconografi per le onorabili immagini che eseguono. E i vescovi devono darsi molta cura, ciascuno nel suo territorio, perché i bravi iconografi e i loro discepoli dipingano sulla base dei modelli antichi, e non raffigurino la divinità a partire dalla loro inventiva e dalle loro idee...»²⁸.

In questo brano troviamo indubbiamente un «ritratto ideale» dell'iconografo, assai abbellito, descritto nella maniera stilizzata tipica del XVI secolo. Ma questa non è la cosa essenziale; ciò che importa è la fondamentale tendenza al «ritratto» ereditata da tempi più antichi. Qui è descritto l'ideale a cui aspirava la Chiesa, ma in realtà i costumi delle botteghe di iconografi erano assai più liberi, soprattutto nei tempi antichi, quando non si trovavano sotto la diretta sorveglianza e il controllo dello stato. La bottega di iconografia era una cellula produttiva di tipo puramente artigianale. Il lavoro era organizzato in modo del tutto razionale e, se necessario, il processo produttivo veniva differenziato. I pittori di icone erano dei modesti e semplici artigiani, e come tali, era difficile che osservassero con particolare rigore tutte le regole caldegiate dalla Chiesa, tanto più che tra loro vi erano parecchi laici. E tuttavia le norme fissate dalla Chiesa non potevano non lasciare un'impronta ben precisa nell'opera dell'iconografo. Le icone affascinano ancora oggi per quella inimitabile sfumatura di purezza morale che distingue così felicemente le opere del XV secolo da quelle di epoche successive.

Guardando con sospetto le innovazioni occidentali e la penetrazione di elementi realistici nell'iconografia, l'artista russo difese devotamente fino al XVI secolo la tradizione antica. Per lui l'icona doveva essere qualcosa di nobile, librarsi al di sopra della realtà sensoriale, le sue immagini dovevano incarnare gli ideali sublimi di una vita pura e morale. E quando nell'iconografia del XVII secolo incominciarono rapidamente a infiltrarsi elementi realistici, senza trovare ostacoli negli ambienti di corte, tra i vecchi credenti attaccati alle antiche tradizioni la cosa destò grande scandalo. Particolarmente indignato ne fu il protopope Avvakum, che con il suo energico stile letterario descrisse in modo chiaro ed efficace ciò che i vecchi credenti deploravano e ciò che essi maggiormente apprezzavano nell'icona russa prima che venisse a contatto con le innovazioni «latine». Per Avvakum nell'iconografia esisteva solo un ideale, che egli descrive con la concretezza che gli è propria. Nei suoi santi «volti, e mani, e nasi, e tutti i sentimenti sono affinati e provati dal digiuno, e dalla fatica e da ogni sorta di afflizioni». Le icone in cui sono penetrate innovazioni realistiche, e soprattutto una modellatura chiaroscurale più volumetrica, sono per Avvakum del tutto intollerabili, «dipingono l'immagine del Salvatore Emmanuele, con il volto turgido, le labbra vermiglie, i capelli ricci, le braccia e i muscoli

possenti, le dita gonfie, le gambe e le anche grasse, tutto robusto e col ventre grosso come un tedesco, gli manca solo la spada al fianco». L'icona della «Crocifissione» è per lui altrettanto scandalosa: gli iconografi dipingono «Cristo in croce con fattezze piene: se ne sta rotondo e grazioso, e le sue gambe sono come colonnine!».

Non apprezza nemmeno come vengono dipinti i santi: «I capelli pettinati, e il manto sciatto, non più come una volta, e il gesto delle dita: simboli di Malaksa, non di Cristo»²⁹. Avvakum si batte per il ritorno alle antiche tradizioni iconografiche, cosa ormai impossibile nel XVII secolo. La sua polemica è particolarmente interessante poiché da essa emerge chiaramente ciò che i vecchio-credenti non volevano sacrificare, rifiutando del tutto le icone del nuovo stile dell'epoca. E avevano ragione, sia sul piano della valutazione estetica del cambiamento subito dall'iconografia del XVII secolo, benché non si interessassero molto di problematiche puramente estetiche, sia perché l'iconografia del XVII secolo, imboccata la via di uno sviluppo all'insegna del compromesso, aveva perso quella classica chiarezza di espressione e quella sublime ispirazione che erano le sue caratteristiche distintive nel periodo di massima fioritura. E Avvakum deprecava prima di tutto che fosse andata perduta la spiritualità delle icone, che assumevano un carattere sempre più terreno, mentre lui era abituato a icone in cui mancava la terza dimensione e la modellatura chiaroscurale, in cui la composizione si sviluppava non in profondità ma in altezza, dove tutta la raffigurazione era subordinata alla superficie piana della tavola, e in cui prevaleva il principio spirituale.

Nell'iconografia russa del XV secolo, epoca di maggior splendore, le figure dei santi erano rappresentate sempre come fossero incorporee, avvolte in ampie vesti dal taglio indefinito, che nascondevano la forma plastica del corpo; i loro volti arrotondati non avevano nulla di ritrattistico (salvo che non fossero effettivamente dei ritratti), i lineamenti individuali erano resi estremamente neutri. Il principio cortese, tanto caratteristico della pittura gotica matura, era invece totalmente assente nell'iconografia: Maria rimane sempre la Madre di Dio³⁰. Se le figure sono associate a un paesaggio, quest'ultimo è ridotto a forme semplicissime, talmente stilizzate da perdere del tutto il loro carattere organico³¹. E se vengono introdotti fondali architettonici, essi sono altrettanto laconici e convenzionali³². Nell'icona russa c'è il pathos della distanza che separa il cielo dalla terra, la coscienza dell'astrazione dei fatti e delle cose raffigurate.

Una impostazione così astratta dell'immagine artistica sembrerebbe apparentemente escludere la possibilità di creare un'arte gioiosa, emozionale, capace di ridestare semplici sentimenti umani. Ma in realtà l'iconografia russa del XV secolo è un'arte lieta e radiosa, a cui sono ugualmente estranei sia la gravità contemplativa bizantina, sia l'intensa espressività del gotico. I suoi colori splendenti, forti e chiari, i suoi profili ritmici, melodiosi e dolci, i suoi volti raggianti, amorevoli e poetici, la sua atmosfera epica, calma e raccolta, tutto ciò desta nello spettatore un senso di leggerezza interiore, dove tutte le passioni contrastanti sono ricondotte all'unità e in cui nasce quel particolare senso di armonia evocato dai suoni di una musica perfetta. Non a caso il tema più popolare nell'iconografia russa del XV secolo era la «Tenerenza». L'icona raffigurante la madre che carezza il figlio è uno dei vertici della creazione artistica russa. Né il gotico francese né il Rinascimento italiano seppero infondere in questa immagine un calore più grande. In Occidente si dipingevano immagini più umane, ma non così coinvolgenti. Le icone russe della Tenerenza rendono giustizia al loro nome, poiché nel contemplarle lo spettatore è invaso da un senso di profonda tenerezza, sentimento che trova la sua migliore espressione nelle parole di Isacco il Siro, il quale spiega che sintomo di un cuore tenero è: «Che il cuore dell'uomo arda per tutta la creazione, per gli uomini, gli uccelli, gli animali, i demoni e tutte le creature. Nel ricordarle e nel contemplarle gli occhi dell'uomo stillano lacrime. Per l'immensa e forte compassione che stringe il cuore, e per la grande passione il suo cuore è serrato, e non può sopportare o udire, o vedere qualunque male o piccola tristezza sofferta da una creatura. E perciò egli innalza incessantemente con le lacrime la sua preghiera anche per le creature senza il dono della parola e per i nemici della verità e per coloro che gli fanno del male,

affinché siano custoditi e perdonati; e anche per la specie dei rettili prega con grande compassione, che si risvegli senza misura nel suo cuore a somiglianza di Dio»³³.

I gusti personali dell'iconografo russo si manifestavano con maggior chiarezza nella sua concezione del colore. Il colore è l'anima autentica dell'iconografia russa del XV secolo; quando vediamo un'icona in una riproduzione monocromatica, essa perde gran parte del suo fascino. Per l'iconografo russo il colore era il mezzo che gli permetteva di imprimere nell'immagine delicatissime sfumature emozionali. Grazie al colore riusciva a esprimere sia la forza, sia una particolare tenerezza; il colore lo aiutava a circondare di un'aura poetica la tradizione cristiana, il colore, infine, rendeva così bella la sua arte che era difficile non cedere al suo fascino. Per l'iconografo russo il colore era un materiale prezioso, non meno prezioso dello smalto; si inebriava della bellezza dei suoi colori puri, semplici, che applicava in combinazioni estremamente ardite e complesse. Come per tutti i pittori medioevali, anche per l'iconografo ogni colore aveva il proprio significato simbolico, ma questo aspetto lo lasciava abbastanza indifferente, e non sarebbe corretto analizzare il suo colorito sul piano delle complesse categorie simboliche di Dionigi Areopagita³⁴; il rapporto dell'iconografo russo con il colore era assai più immediato e spontaneo, anche se doveva fare i conti con il canone coloristico tradizionale nelle vesti di Cristo e della Madre di Dio. L'iconografo del XV secolo ama anche il cinabro fiammeggiante, l'oro brillante, l'ocra dorata, il verde smeraldo, i bianchi puri come bucaneeve, l'accecante blu di lapislazzulo, le tenere sfumature rosate, il violetto, il lilla e il verde argentato. Usa le tinte in modo vario, a seconda del suo progetto, ricorrendo ora a brusche contrapposizioni contrastanti, ora a delicati passaggi di toni luminosi, tanto armonici da suscitare una involontaria associazione con le scale musicali. Ciascuna delle tre principali scuole iconografiche, Novgorod, Pskov e Mosca, diede vita alle proprie tradizioni coloristiche e, nonostante l'uniformità stilistica delle icone del XV secolo, il colore risulta essere appunto la componente più individuale dello stile, facilitando la classificazione delle icone secondo le singole scuole. Il sublime livello di questa straordinaria cultura coloristica è spiegato in buona parte dal suo legame di continuità con la tradizione coloristica di Bisanzio – sotto questo aspetto Bisanzio fu sempre una grande scuola per l'uso dei colori, a cui si formarono persino artisti come Tiziano ed El Greco ma ancora più forte fu in questo campo l'influenza dei gusti popolari, che modificarono il severo colorito bizantino verso una esultante gioia di vivere, conferendogli un carattere del tutto nuovo. Ecco perché è impossibile confondere l'icona russa con quella bizantina, con i suoi colori più scuri e il suo elaborato sistema di smorzati passaggi tonali. Essa rivela al primo sguardo la sua appartenenza alla scuola russa dal suo sistema cromatico assolutamente originale, energico, sgargiante e gioioso.

Un mezzo espressivo non meno essenziale nelle mani dell'iconografo russo era la linea. Egli la padroneggiava alla perfezione; la sapeva rendere dolce, angolosa, leggera, calligrafica, sottile e monumentale. Una particolare importanza veniva attribuita alla linea dei profili³⁵. Rifiutando volutamente il principio scultoreo, la modellatura, «i maestri russi, non volendo copiare ciecamente linee che non comprendevano, che esprimevano un volume e non rivolgendosi per chiarimenti alla natura, trovarono un altro filo conduttore. L'amore per il fregio, l'esperienza nella ricerca del suo ritmo li aiutarono a mettere più cura e più gusto nell'eseguire una vera e propria "descrizione" delle figure. Un ulteriore compito artistico era quello della ricerca di combinazioni di colori forti e intensi. Nella pittura bizantina non capita di incontrare questa caratterizzazione dei profili, e siamo perciò portati a pensare che essa rappresenti un patrimonio nazionale della nostra arte. Essa svolge una funzione molto rilevante nella composizione delle icone russe del XV secolo; arricchendo la caratterizzazione delle figure consente all'autore di esprimere il suo progetto artistico in modo straordinariamente completo e chiaro»³⁶. Queste sottili osservazioni di N.M. Ščekotov dimostrano felicemente che la concezione della linea per l'iconografo antico russo era l'esatto contrario di ciò a cui tendevano i pittori fiorentini, i quali trattavano la linea come espressione volumetrica (un esempio classico di questa concezione della linea è il *Tondo Doni* di Michelangelo).

Nell'icona russa non troveremo mai niente di simile; qui la linea resta sempre piana ed estremamente tipizzata. A questa tipizzazione della linea contribuì molto l'iconostasi alta, stabilitasi definitivamente nel XV secolo, che guidò l'artista ad apprezzare la linea «continua» che rendeva regolare la sagoma e le conferiva una particolare monumentalità. E solo quando l'icona avulsa dall'iconostasi diventò definitivamente un'opera della pittura a cavalletto, come nella scuola degli Stroganov, essa perse questa espressività della sagoma. Un minuzioso stile calligrafico venne a sostituire la saggia arte dalle linee essenziali, che con il loro laconismo ricordavano le figure dipinte sui vasi greci.

Un tratto distintivo delle icone del XV secolo, soprattutto se le si paragona a icone più tardive, è senz'altro la semplicità e la chiarezza delle composizioni, in cui non c'è nulla di superfluo, nulla di accessorio. Prevalgono le rappresentazioni di scene evangeliche e le figure dei santi, spesso circondate da riquadri con scene della vita lungo la cornice. Non si conoscono esempi di icone dal contenuto didascalico, con complicate allegorie. Le scene con più figure, a parte quelle che hanno per tema la «Protezione della Madre di Dio» e «In te si rallegra», sono numericamente inferiori rispetto alle composizioni più semplici. Anche nelle icone agiografiche, ispirate a testi letterari, la linea narrativa non è mai offuscata dai particolari, e perciò risulta sempre immediatamente chiara. Non curandosi di mantenere una coerenza cronologica, l'iconografo russo associa con estremo coraggio e disinvoltura gli episodi che ritiene più importanti e sostanziali. Tali episodi non sono da lui raffigurati come un breve istante, ma come una condizione permanente, riuscendo così ad avvicinare lo spettatore al miracolo riprodotto dal suo pennello. Questo ritmo lento nello sviluppo degli avvenimenti e l'estrema concisione del racconto, in cui sono dati solo gli elementi narrativi più indispensabili, portano alla massima semplificazione della composizione. Con la loro espressività e chiarezza plastica, le icone del XV secolo non sono in nulla inferiori alle più felici soluzioni compositive di altre epoche. Con straordinaria maestria l'iconografo inserisce le sue figure nella cornice rettangolare dell'icona, trovando sempre l'esatta proporzione tra i profili e lo sfondo vuoto. Sa usare con abilità gli intervalli di spazio, cioè le distanze tra le figure e gli oggetti – con una maestria pari a quella di Piero della Francesca – ed essi sono parte integrante del progetto compositivo generale, poiché l'assenza di affollamento consente di creare l'impressione di uno spazio libero e addirittura aereo. L'artista sa coordinare l'altezza e la larghezza della sua composizione con la sua profondità molto ridotta. Ecco perché esiste sempre una forte dipendenza tra le proporzioni nella struttura compositiva dell'icona russa e le proporzioni della tavola stessa. La tavola dell'icona è considerata dall'artista non come una «finestra sulla natura», ma come una superficie piana di cui la composizione deve seguire l'andamento. Non a caso l'icona non ha bisogno della cornice, che sottolinea il momento illusionistico. La cornice nell'icona è sostituita dai riquadri marginali, leggermente in rilievo sulla superficie dell'immagine. Se la cornice aiuta a concepire il quadro come «finestra sulla natura», le superfici piane dell'icona, al contrario, svolgono esattamente la funzione opposta. Così il mondo ideale dell'icona appare racchiuso in una estensione ben determinata, in cui la dimensione minore è la profondità, come accade anche per la tavola stessa su cui è dipinta. Perciò le figure sembrano quasi scivolare *lungo* la superficie dell'icona, e quando sono collocate in secondo piano, esso è così poco discosto dal primo piano che anche in quel caso le figure sembrano essere applicate sulla superficie della tavola. La cura per la preparazione della superficie pittorica è una delle preoccupazioni principali dell'iconografo.

La prassi delle botteghe iconografiche russe si rifà senza dubbio alle esperienze e ai metodi elaborati a Bisanzio. Ma anche in questo campo la Rus' apportò le proprie modifiche, dettate dalle abitudini locali e dai materiali disponibili³⁷. Le tavole per le icone erano per la maggior parte in legno di tiglio o di pino, molto più raramente di abete o di cipresso (quest'ultimo incominciò a essere usato dopo la seconda metà del XVII secolo). La tavola di solito era fornita all'iconografo direttamente dal committente, oppure l'artista ne commissionava la preparazione a un falegname. L'abbondanza di legno nella Rus' permetteva di dipingere icone anche di grandi dimensioni; in questo caso si preparava

la tavola unendo diverse assi, e rinforzandola sul verso con listelli incollati o zeppe a incastro fissate trasversalmente (doghe di varie forme). Si ricorreva a questo sistema affinché nelle assi incollate non si formassero fessure o curvature. Questi rinforzi, chiamati *šponki*, nei secoli XII-XIII venivano incollati, mentre dalla fine del XIV secolo si incominciò a inserirli a incastro. Sul lato anteriore dell'icona veniva praticato un incavo poco profondo, detto «arca» (*kovčeg*), con i bordi leggermente rilevati, la «cornice» (*pale*). Le superfici inclinate tra l'arca e la cornice erano chiamate «scaglie» (*luzga*), e la colorazione sui bordi dell'icona era detta «guarnizione» (*opuš'*). Per preservare le tavole da possibili screpolature (sia del fondo che della pittura), vi incollavano sopra una tela di lino o di canapa (*pavoloka*), sulla quale stendevano un fondo di gesso o di alabastro (*levkas*).

Dopo un'accurata levigatura del fondo si passava al disegno preparatorio, eseguito prima a carboncino e poi col pigmento nero. I contorni dei nimbi e delle teste, e anche quelli delle figure e degli elementi architettonici venivano spesso incisi (graffiti) sul fondo, perché applicando l'oro e il pigmento ci si potesse orientare più facilmente sul disegno originario. La fase successiva del lavoro consisteva nella doratura dei fondi e di altre parti della composizione, dove bisognava applicare uno strato uniforme di sottilissime foglie d'oro o d'argento; dopo di che l'artista poteva mettere mano ai colori.

Per preparare i colori si usavano soprattutto pigmenti minerali, ma si utilizzavano anche colori importati (il blu di lapislazzulo e altri). Come legante nella pittura a tempera su tavola si usava il rosso d'uovo. L'artista stendeva i pigmenti in una sequenza precisa: con strati di colore uniformi dalle diverse tonalità copriva dapprima il fondo, indi le montagne, gli elementi architettonici, le vesti e da ultimo le parti scoperte del corpo. Con questo sistema l'iconografo poteva rendersi conto fin da subito di quale effetto otteneva distribuendo le macchie di colore principali della composizione. Solamente in seguito si dedicava a rifinire i dettagli, sempre osservando una regola fissa: procedere dall'intero ai particolari, e dagli elementi di importanza secondaria a quelli principali.

Per gli abiti usava diversi metodi. Dopo l'iniziale stesura del colore, copriva tutta la parte illuminata del drappaggio con un colore di base leggermente schiarito, e poi, aggiungendo ancora del bianco (*belila*), ne copriva una superficie più ridotta, solo nei punti dalla forma più irregolare. Poi, in zone sempre più ristrette, continuava ad aggiungere strati di colore sempre più chiari, terminando spesso l'elaborazione coloristica delle vesti con sottili pennellate bianche. Una volta terminato lo schiarimento dei drappaggi l'artista aggiungeva spesso nelle ombre, per rafforzarle, un sottile strato di pigmento scuro di loss, sabbia argillosa (la cosiddetta «ombreggiatura»). Nelle icone più antiche, dell'XI e XII secolo, accanto alla tecnica dello schiarimento in strati successivi si osserva anche un altro metodo, quello del graduale schiarimento della tonalità in una determinata zona con l'aggiunta di colori ancora diversi, e nello stesso tempo i passaggi dall'ombra alla luce si ottenevano con pennellate sottili, quasi fuse in un unico tratto.

Terminato il lavoro di schiarimento dei drappaggi e degli edifici, l'artista si dedicava al «lavoro di precisione» (*ličnoe*), l'esecuzione delle parti della figura non coperte dalle vesti (testa, mani, piedi). Le fattezze della persona erano dipinte su uno strato preliminare di colore marrone dalle diverse sfumature (*sankir'*), steso precedentemente. Normalmente si copriva con il *sankir'* tutta la superficie del corpo; ma nelle icone più antiche, e fino al XIV secolo, il *sankir'* era riservato talvolta solo alle parti del corpo che erano in ombra, mentre quelle illuminate restavano bianche (il colore del fondo). Dopo la seconda metà del XIV secolo questo metodo cadde in disuso. Sopra al *sankir'* si perfezionavano i dettagli della forma con l'aiuto di colori più chiari, della tonalità dell'incarnato (una combinazione di ocre e bianchi), una fase chiamata «lavorazione dei volti con ocre» (*vochrenie*). Nelle icone più antiche, accanto agli ocre figuravano anche dei rossi, usati per il colorito delle guance e per delineare naso, labbra, palpebre e occhi. I volti erano dipinti in due maniere: sovrapponendo successivamente sottili pennellate di colore chiaro, e applicando le pennellate in uno strato sottile e così vicine da sembrare un unico tratto. Le linee di confine fra i singoli strati di colore venivano mascherate con ocre fino a

renderle del tutto invisibili. Questo metodo, padroneggiato alla perfezione da Rublëv e Dionisij, veniva chiamato «pittura sfumata». I dettagli più marcati del volto venivano sottolineati da lumeggiature di bianco puro. Queste lumeggiature erano chiamate «caratteri» (*otmetki*), «tratti espressivi» (*dvžiki*) o «tratti vivi» (*oživki*). Quando il lavoro con i pigmenti era terminato, per la rifinitura delle vesti e di altri particolari si usavano spesso l'oro o l'argento, che venivano applicati sullo strato di colore con una colla di storione o altre (le foglioline d'oro incollate sullo strato di colore erano chiamate «inocopia»). Infine tutta l'immagine, una volta finita, veniva ricoperta con una pellicola di olio di lino o di canapa, o di *olifa*, che rendevano più intenso e sgargiante il colore. Questo sottile strato di vernice veniva accuratamente steso con il palmo della mano, poi l'icona veniva esposta alla luce per qualche mese finché non era completamente essiccata. A questo punto l'icona era terminata.

La tecnica dell'iconografia è caratterizzata da una grande ponderatezza e logica interna che assicurano la buona qualità dell'esecuzione, grazie alla quale nelle icone ben conservate si è mantenuta completamente intatta la freschezza originaria dei colori. I metodi artigianali formati nel corso dei secoli erano frutto di una elaborazione tanto accurata da non richiedere alcuna correzione alla luce delle tecniche moderne.

Lo stesso sistema di costruzione della forma che troviamo nelle icone russe si incontra anche in quelle bizantine, slave meridionali e in alcune icone italiane del Duecento. Non si può parlare qui di un totale predominio della bidimensionalità. I volti sono tondeggianti, le vesti seguono in parte il rilievo del corpo, gli edifici e le montagne hanno un certo volume; ma tutto ciò non altera la superficie piana della tavola, poiché i passaggi chiaroscurali sono o del tutto impercettibili (sfumati), o tanto netti che il disegno conserva totalmente il suo carattere grafico (ne troviamo un brillante esempio nelle icone di Novgorod, nell'accentuato schiarimento delle vesti). Il modellato chiaroscurale di Pietro Cavallini (quello che Ghiberti chiamava «massimo rilievo») è totalmente assente nelle icone russe fino al XVII secolo. In esse la luce e l'ombra sono estremamente neutralizzate e risuonano come in sordina, mentre in Cavallini diventano un efficace strumento per far risaltare una figura solida su una superficie piana. Proprio in questo si differenziano il mondo medioevale dell'icona e il primo realismo protorinascimentale.

Come tutti gli artisti medioevali, i maestri russi usavano nel loro lavoro dei modelli, chiamati in Occidente *exemplum*; grazie ai quali si potevano mantenere fedeli alla tradizione iconografica. Poiché la carta incominciò a essere usata nella Rus' solo dopo il XIV secolo, e la pergamena era molto costosa, con tutta probabilità i modelli erano fatti su quello stesso materiale che veniva normalmente usato per scrivere, come hanno dimostrato gli scavi archeologici di Novgorod. Questi modelli per le composizioni dovevano essere disegni al tratto, incisi su corteccia di betulla con uno strumento appuntito. Forse alcuni esempi erano fatti su pergamena, ma nessuno di questi si è conservato, come pure nessun esempio su betulla. Recentemente è stata avanzata l'ipotesi che tale funzione di esempio fosse svolta dalle cosiddette tavolette, dipinte su una tela ben ricoperta da mestica³⁸. Queste tavolette, tuttavia, sono solitamente delle opere finite, e come tali non si prestavano alla funzione di esempio, in cui veniva di solito fissato solo lo scheletro della composizione abbozzato con le pure linee. Inoltre le tavolette erano troppo pesanti da trasportare, soprattutto quando si lavorava a un intero affresco con dovizia di soggetti. Sicuramente gli artisti greci che passavano per la Rus' portavano con sé libri di esempi che venivano copiati dai maestri russi. Solo così si spiegano i rapidi progressi e la vasta diffusione dell'arte bizantina nella Rus' di Kiev.

I modelli (che nella Rus' erano chiamati *proris'*, schizzi) venivano usati naturalmente anche da Rublëv e Dionisij³⁹, ma con più libertà che nei secoli XVI-XVII, quando la Chiesa e lo stato stabilirono un controllo centralizzato sulla pittura delle icone. Gli esempi, come per tutti i maestri medioevali, servivano loro solo come orientamento generale. Nel XVII secolo, invece, incominciarono ad apparire raccolte sistematiche di schizzi eseguiti su carta, i manuali (*ikonopisnye podlinniki*), che a poco a poco

ridussero il lavoro dell'iconografo a una meccanica imitazione dei «modelli illustri». Nel manuale iconografico degli Stroganov prevalgono le immagini dei singoli santi relative ai menologi e nel manuale della Sija, creato alla fine del XVII secolo dal monaco Nikodim, sono raccolte oltre cinquecento versioni di icone. Quando questi manuali furono corredati anche di un commento scritto, si trasformarono in un vero e proprio gergo per l'iconografo. Abbiamo buone ragioni per ritenere che nel XV secolo non esistesse nulla di simile.

In che modo l'iconografo russo costruiva la sua composizione, e da quali misure partiva per stabilirne le proporzioni? A questo riguardo le opinioni sono svariate⁴⁰. È indubbio che nel costruire la composizione l'iconografo utilizzasse mezzi sussidiari come linee geometriche, ma è altrettanto certo che poi l'artista rinunziava coraggiosamente a questa struttura geometrica per affidarsi all'intuizione, lavorando «a occhio». Proprio qui egli dava prova della sua arte, andando al di là della mera imitazione di uno schema geometrico preconstituito. L'importanza di quest'ultimo non va perciò sopravvalutata, come fanno molti studiosi contemporanei⁴¹. Nell'arte medioevale sono molto più rilevanti le deroghe dagli schemi che non la totale sottomissione ad essi da parte dell'«io» creatore dell'artista; se non fosse stato così, tutte le icone sul medesimo tema, eseguite su tavole di uguali dimensioni, sarebbero state uguali tra loro come gocce d'acqua. E invece non c'è nessuna icona che sia la copia esatta di un'altra. Variando il ritmo compositivo, spostando leggermente l'asse centrale, aumentando o diminuendo gli spazi tra le figure, l'iconografo riusciva facilmente a diversificare ogni sua opera. L'artista sapeva forgiare a modo suo le forme tradizionali, e in questo stava la sua grande forza. Ecco perché, nonostante la sua opera sia del tutto impersonale, essa tuttavia non ci appare mai amorfa.

Nelle icone dei secoli XIV-XV le proporzioni dei lati sono espresse di solito in un rapporto tra larghezza e altezza di 3:4 o di 4:5. Per le icone che ritraggono un solo personaggio a figura intera sono più usate le proporzioni di 2:5 o di 1:3. Le figure singole a busto sono spesso inscritte in un triangolo, mentre quelle in piedi sono inscritte in tre quadrati, e quelle disposte in tondo, in un cerchio. Ma quale fosse l'esatta organizzazione proporzionale di questi triangoli, quadrati e cerchi non è del tutto chiaro, e nella loro interpretazione c'è molto di arbitrario, che proviene non dalla figura dell'icona stessa, ma dal lavoro di riga e compasso dello studioso moderno, che mette artificiosamente i rapporti proporzionali che gli interessano a servizio di una idea formulata a priori nella sua testa. Sicuramente nella composizione si stabiliva inizialmente l'asse verticale e orizzontale, si determinava il centro da cui si tracciava la circonferenza (per i nimbi era obbligatorio), si fissavano le dimensioni del nimbo, che in singoli casi poteva essere presa come grandezza di riferimento (normalmente il raggio del nimbo era uguale a 1/10 o a 1/9 delle figure in piedi e a 1/8 di quelle sedute; in Dionisij, con la sua tendenza a creare figure molto allungate, questo rapporto diventa 1/12 e 1/10). Già più discutibile è l'ipotesi di N.V. Gusev, secondo la quale nella costruzione della scena si partiva sempre determinando sulla superficie dell'icona la posizione occupata al nimbo della figura principale; questo nimbo in una serie di composizioni si trovava sempre al vertice di un triangolo equilatero con il lato uguale alla larghezza dell'icona, e infine nelle icone a busto il raggio del nimbo era sempre uguale a 1/6 o a 1/5 della diagonale della composizione. Non c'è alcun dubbio che tutta la struttura compositiva si sviluppasse secondo un principio planimetrico e che le linee geometriche avessero una funzione essenziale in questo processo, ma non siamo in grado di determinare esattamente i valori costanti del rapporto tra i singoli segmenti lineari. Le deviazioni personali dalla norma prestabilita sono infatti così tante che la norma cessa di essere tale.

L'icona antica russa è un mondo artistico del tutto originale, in cui non è facile addentrarsi. Ma chi ne scopre la chiave incomincerà senza fatica a scoprirvi bellezze sempre nuove. Il linguaggio astratto dell'icona, la sua apofaticità, i suoi simboli divengono un po' per volta comprensibili e assumono nella nostra coscienza la carne e il sangue dell'immagine artistica concreta. Allora la semplice osservazione dell'icona lascia il posto alla sua reale comprensione.

LE ICONE DEI SECOLI XI-XIII

Le icone dei secoli XI-XIII non erano conosciute dai vecchi studiosi, che normalmente facevano iniziare la storia della pittura russa su tavola col XIV-XV secolo. Solo negli anni della rivoluzione, quando lo stato ebbe la possibilità di confiscare dalle chiese le icone più antiche per restaurarle, iniziò un'opera di pulitura sistematica, con la quale la storia dell'arte russa si arricchì di un capitolo completamente nuovo, che permette di gettar luce sulle fasi più antiche del suo sviluppo.

Nella Rus' di Kiev furono portate sicuramente molte icone greche, che servirono da modelli per gli iconografi. Purtroppo si è conservata solo un'opera di fattura costantinopolitana proveniente da Kiev: la famosa icona della *Madre di Dio di Vladimir*, oggi conservata alla Galleria Tret'jakov⁴². Assieme a un'altra icona greca della Madre di Dio (*Pirogoščaja*)⁴³ – così narrano le cronache⁴⁴ – essa fu portata a Kiev da Costantinopoli, e poi nel 1155 Andrej Bogoljubskij la portò a Vladimir, dove era custodita nella cattedrale della Dormizione. Nel 1395 venne mandata a Mosca, e qui si trasformò ben presto in una sorta di protettrice dello stato russo. Questa icona, unica nella sua bellezza, testimonia chiaramente che nella Rus' di Kiev si conoscevano i più insigni esempi dell'iconografia bizantina⁴⁵, e questa grande tradizione non mancò di produrre ricchi frutti, come testimonia una serie di eccellenti icone del XII secolo provenienti da Novgorod e Vladimir.

Un po' per volta nella Rus' incominciarono a formarsi varie botteghe iconografiche locali in cui lavoravano maestri russi. Il nome di uno di essi è riportato da una fonte del XIII secolo, il *Paterik del monastero delle Grotte di Kiev*: si tratta di Alimpij⁴⁶. Secondo il racconto della sua vita, in cui c'è molto di leggendario e immaginario, Alimpij studiò presso i maestri greci che decorarono a mosaico la cattedrale della Dormizione nel monastero delle Grotte (attorno al 1083). Alimpij dipingeva icone nuove e rinnovava quelle vecchie, e inoltre non lavorava da solo; infatti, quando il maestro si ammalò, e i suoi aiutanti incominciarono ad accettare commesse autonomamente e a praticare lo strozzinaggio, – narra il *Paterik* – furono cacciati dal monastero⁴⁷. È difficile dire se e come a quel tempo il lavoro dell'iconografo fosse differenziato, ma certo nella pittura dell'icona non esisteva ancora quella minuziosa suddivisione del lavoro che sarà tipica delle botteghe iconografiche del XVII secolo.

Le icone dei secoli XI-XII sono difficilmente classificabili per scuole, avendo moltissimi tratti comuni. Qui serve solo un'accurata analisi stilistica e un'identificazione sicura del luogo di provenienza dell'icona; pertanto le date di fondazione delle chiese o dei monasteri forniscono spesso un punto fermo non solo per la datazione delle icone, ma anche per determinare la scuola da cui esse provengono.

Dal punto di vista iconografico le icone dei secoli XI-XIII si distinguono ben poco dalle icone bizantine dello stesso periodo, e si osservano molte affinità anche dal punto di vista stilistico. Il loro colorito abbastanza scuro, piuttosto tetro, risale alla tavolozza bizantina, e alle tradizioni bizantine risale anche la trattazione della forma, relativamente voluminosa, specialmente in confronto alle

icone del XV secolo. In particolare nei volti, i passaggi dalle parti in ombra a quelle illuminate sono graduali; il naso, le labbra e gli occhi sono spesso circondati da linee rosse che accentuano il rilievo del volto. Nell'esecuzione delle vesti si fa ampio uso di linee dorate, usate anche per le ciocche di capelli. Tutto ciò accomuna le icone russe più antiche a quelle bizantine, ma esse posseggono anche una caratteristica originale: sono assai più monumentali delle icone bizantine, non solo per le dimensioni molto superiori, ma anche per il loro particolare carattere artistico, più generale e laconico. Già in questa prima fase il maestro russo sottopone le immagini bizantine a una rielaborazione, non così radicale come accadrà in seguito, ma appena visibile, consistente nella semplificazione del profilo e in un certo appiattimento della forma.

La produzione di icone di grandi dimensioni era favorita dalla grande vastità di distese boschive sul territorio della Rus', che fornivano il legno necessario per eseguire immagini monumentali al posto dei costosi mosaici. Le icone adornavano le chiese di Kiev, decorate anche a mosaico e ad affresco. La costosa tecnica del mosaico, tuttavia, cadde in disuso già dai primi decenni del XII secolo, e fu completamente sostituita dall'affresco. Se il mosaico, con lo splendore e la magnificenza dei suoi colori, non solo non era da meno della pittura a tempera, ma la superava addirittura (non per nulla a Bisanzio si amavano tanto le icone a mosaico!), l'affresco, con la sua superficie opaca, non era in grado di competere con il colorito del mosaico, così la scomparsa di quest'ultimo dalla Rus' diede un potente impulso alla creazione di icone imponenti, quasi nel tentativo di sostituirlo. L'icona della *Madre di Dio Grande Panagia* della Galleria Tret'jakov è un esempio particolarmente evidente di come l'icona monumentale potesse in determinati casi fare le veci del mosaico.

In epoca premongolica non esistevano ancora le iconostasi alte, che comparvero solo nel XV secolo. Al loro posto c'erano dei tramezzi in marmo o in legno, fatti di colonnine a stilo intervallate da piccole balaustre e da un epistilio che poggiava sulle colonnine; al centro si trovava il vano della porta che dava sull'altare (le cosiddette porte regali). Basandosi su analoghe testimonianze bizantine⁴⁸, presumiamo che anticamente le icone non fossero collocate sulle balaustre tra le colonnine: venivano messe o lungo le pareti (icone da parete)⁴⁹, o fissate sui pilastri orientali di sostegno della cupola (icone da pilastro)⁵⁰, oppure racchiuse in edicole isolate (in questo caso erano spesso icone dipinte su entrambi i lati)⁵¹, oppure ancora sospese sull'epistilio (*Deesis*)⁵². A quel tempo non esistevano ancora le icone disposte in diversi ordini, come nelle iconostasi più tardive. Quasi tutte le icone russe più antiche giunte fino a noi non hanno un rapporto diretto con il tramezzo dell'altare, e a giudicare dalle loro notevoli dimensioni erano quasi sempre immagini destinate alle pareti o ai pilastri. Basandosi sull'inventario dei beni del monastero russo di San Panteleimon sul monte Athos, redatto il 14 dicembre 1142⁵³, si può dedurre che le chiese di quell'epoca custodissero moltissime icone. L'inventario menziona infatti novanta icone, tra cui una *Deesis*, dodici *feste* e *santi*. Delle icone delle feste, in particolare, si parla con diretto riferimento al *templon* (il tramezzo dell'altare). Probabilmente nelle chiese di Kiev c'erano meno icone che nelle chiese atonite, e la decorazione del tramezzo dell'altare era più semplice, limitata solo alla *Deesis*. In ogni caso, nessuna icona russa delle feste di epoca premongolica è giunta fino a noi.

Le icone dei secoli XI-XIII si distinguono per la loro monumentalità e la particolare solennità. Le figure sono rappresentate in pose calme, immobili, i volti austeri, gli sfondi piatti, dorati o argentati, l'«iconicità» ieratica dell'immagine è sottolineata in tutti i modi. Queste icone venivano dipinte su commissione dei principi o dell'alto clero e decoravano le grandi chiese, in cui glorificavano il santo o la festa a cui la chiesa stessa era dedicata. Erano prevalentemente immagini di Cristo e della Madre di Dio, ma erano assai diffuse anche le icone omonime al committente, cioè raffiguranti il suo santo protettore. Questo genere di icone era molto apprezzato negli ambienti principeschi.

A causa dei ripetuti saccheggi di Kiev e Černigov, nessuna icona antica della Rus' meridionale si è conservata fino a oggi. Assai migliore era invece la situazione di Novgorod, situata più a nord,

e scampata perciò alle invasioni tatariche; non a caso le più antiche icone russe provengono appunto da quella città.

Per tutto l'XI secolo i novgorodiani non furono liberi di scegliere i loro principi: principi e governatori venivano nominati da Kiev. I legami culturali con questa città erano molto vivaci, e probabilmente molte icone giunsero a Novgorod dal sud, divenendo oggetto di studio e imitazione da parte dei maestri locali. Così furono gettate le basi della scuola iconografica di Novgorod da cui nasceranno parecchi capolavori artistici.

La più antica pittura russa su tavola che si conosca è l'icona di *Pietro e Paolo*, dipinta verso la metà dell'XI secolo (Museo di storia e architettura di Novgorod). Gli apostoli sono raffigurati in piedi, al centro in alto è dipinta la figura di Cristo a mezzo busto. Le teste degli apostoli non sono in posizione rigorosamente frontale, bensì voltate di tre quarti. Paolo ha in mano il libro, mentre Pietro tiene nella sinistra una lunga asticella a forma di croce, un rotolo di pergamena e tre chiavi. Il cattivo stato di conservazione impedisce di fare ipotesi sullo stile e l'autore di questa monumentale icona, sicuramente ispirata a immagini affrescate; le sue gigantesche dimensioni fanno comunque pensare che l'icona sia stata dipinta direttamente a Novgorod.

Nella seconda metà dell'XI secolo e all'inizio del XII i principi non fecero costruire alcun edificio a Novgorod. Solo con Mstislav Vladimirovič (1088-1094, 1096-1117), di tendenze filogreche, il gran principato riprese l'attività architettonica e iniziarono i lavori per affrescare la cattedrale della Sofia. Probabilmente in questo periodo presso la corte principesca si formò una bottega artistica a cui venivano commissionate icone, affreschi e miniature. A questa bottega sono legati gli affreschi della cupola della Santa Sofia (1108) e le miniature dell'*Evangelario di Mstislav* (1103-1117), ed essa fu probabilmente la culla bizantineggiante da cui si sviluppò la grande fioritura iconografica novgorodiana del XII secolo⁵⁴.

Tra le icone di Novgorod di quel periodo le più antiche sono due immagini di san Giorgio, una a figura intera (Galleria Tret'jakov) e l'altra a busto (cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca). La possente figura di san Giorgio ritto in piedi si delineava su un fondo dorato, oggi andato perduto. Nella mano destra Giorgio tiene la lancia, e nella sinistra stringeva la spada appoggiata a un fianco; dietro la spalla si scorge uno scudo rotondo. Le numerose lacune della pittura originaria, colmate successivamente dai restauratori, non permettono di ricostruire con precisione il tipo del volto e i particolari dell'abbigliamento militare, ma la sagoma della figura e le sue proporzioni robuste, piuttosto tarchiate, sono rimaste intatte. L'imponente figura di san Giorgio è l'emblema della forza e del valore militare, e richiama profondamente le immagini eroiche dei racconti epici dell'antica Rus'.

Viene probabilmente da Novgorod anche l'icona a busto di san Giorgio, portata a Mosca per ordine di Ivan il Terribile quando questi portò via dalla città sconfitta la maggior parte dei suoi oggetti sacri. San Giorgio tiene la lancia nella destra, e nella sinistra la spada, che ostende come una preziosa reliquia. Come è noto, la spada aveva un particolare significato per gli antichi slavi, che la consideravano come una sorta di emblema militare della Rus' e come simbolo del potere, e in particolare del potere principesco. Evidentemente l'icona fu commissionata da un ignoto principe, che desiderava vedere in chiesa l'immagine del suo santo patrono.

La figura di san Giorgio occupa quasi tutto il campo dell'icona, tanto che le braccia sembrano costrette dalla cornice, sottolineando indirettamente la possanza della figura: si ha infatti l'impressione che essa stia troppo stretta entro lo spazio che le è assegnato. Il santo appare nelle vesti del guerriero coraggioso e forte, protettore dei combattenti. Particolarmente espressivo è il suo volto, in cui si combinano freschezza giovanile e forza virile. L'ovale perfetto del viso è circondato da un folto casco di capelli castani. Gli occhi grandi, che guardano fisso l'osservatore, le sopracciglia scure, graziosamente inarcate, il naso diritto, le labbra vermiglie: tutti questi caratteri somatici sono trattati dall'artista in modo da conferire alla figura una struttura puramente architettonica. L'incarnato ha una tonalità

TAV. 1

TAV. 2

TAV. 3

molto chiara e luminosa, che diventa rosa tenero sulle guance. Per la vicinanza con le spesse ombre verde oliva e l'energica linea rossa del naso, la sfumatura chiara della pelle acquista una particolare trasparenza e luminosità.

TAV. 4

Un gruppo stilistico abbastanza preciso è formato da tre stupende icone del XII secolo, uscite probabilmente da un'unica bottega. La prima è la cosiddetta *Annunciazione di Ustjug*, proveniente dalla cattedrale di San Giorgio nell'omonimo monastero presso Novgorod (oggi conservata nella Galleria Tret'jakov). La scena dell'Annunciazione è resa qui in una rarissima soluzione iconografica, con il bambino che entra nel grembo della Madre di Dio. Nella parte superiore dell'icona è raffigurato in un semicerchio l'Eterno, l'«Antico di Giorni», dalla cui mano parte un raggio di luce che tocca il grembo della Vergine. L'artista mostrava così, in maniera estremamente concreta per quel tempo, come davvero l'incarnazione di Gesù Cristo era avvenuta per volere dell'Altissimo nel momento dell'Annunciazione. Questo tipo iconografico, di cui l'icona di Mosca è l'esempio più antico, si formò evidentemente dopo il periodo iconoclasta, influenzato anche dalla liturgia festiva del giorno dell'Annunciazione (Sinassario del 25 marzo) e dal relativo inno alla Madre di Dio (*Oktoich*). Era assai caratteristico della mentalità concreta dei novgorodiani che l'artista o il committente si soffermassero proprio su questa variante iconografica. A questo proposito viene in mente un racconto inserito nella prima *Cronaca della Sofia* nell'anno 1347⁵⁵, in cui si narra di come i novgorodiani si recassero nel paradiso terrestre, che essi volevano a tutti i costi vedere con i loro occhi: in altre parole volevano convincersi, come nell'icona, della concretezza di qualcosa che era per sua natura trascendente.

Le figure monumentali dell'arcangelo Gabriele e di Maria rivelano la profonda familiarità dell'iconografo con la pittura bizantina del suo tempo. Benché le figure siano un po' corpulente, distinguendosi così dalle raffigurazioni delle icone greche vere e proprie, sono caratterizzate da una rigida proporzionalità. È felicemente espresso anche il motivo del movimento dell'arcangelo; la sua veste cade in eleganti drappeggi, e non meno eleganti sono le pieghe del chitone. Con la stessa raffinata concezione della struttura del drappaggio è disegnato anche il *maphorion* della Madre di Dio. La modellatura del volto è di una dolcezza particolare. La base scura, verde olivastro è stesa solo nelle parti in ombra. L'ulteriore rilievo plastico è ottenuto applicando strati successivi di ocre giallo scuro, e aggiungendo a ogni strato una quantità crescente di bianco, ma in una successione così uniforme che i passaggi da uno strato all'altro risultano quasi impercettibili. Sopra l'ocra è stesa una tonalità rosea che fa risaltare dolcemente la fronte, il collo e la linea del naso. Il colorito della *Annunciazione di Ustjug* è complessivamente piuttosto scuro, caratteristica tipica delle icone di epoca premongolica. Più chiare sono le tinte della figura in alto, dove vediamo l'Antico di Giorni assiso sui cherubini e magnificato dai serafini. Qui le tinte di cinabro si combinano audacemente con gli azzurri, i blu, i verdi e i bianchi. Questa raffigurazione, corredata di iscrizioni in antico slavo, si distacca un po' per l'intensità dei suoi colori dall'impostazione cromatica generale dell'icona. Si fa già sentire qui il gusto personale dell'artista di Novgorod, che ottiene una particolare vibrazione del colore. Evidentemente in questa parte dell'icona era meno legato al modello canonico, e ricorse perciò non solo a una gamma cromatica più ricca, ma anche a una maniera pittorica più libera. Questa coesistenza di due metodi pittorici differenti nella stessa icona si ritrova anche in altre antiche testimonianze della pittura novgorodiana su tavola.

TAV. 5

Stilisticamente affine all'*Annunciazione di Ustjug* è il *Salvatore non fatto da mano d'uomo* (Galleria Tret'jakov). Questa icona, dipinta su entrambi i lati, doveva essere custodita in una edicola isolata. Sul verso è raffigurata l'*Adorazione della croce*, eseguita in uno stile totalmente diverso dall'immagine sul lato anteriore.

Il volto di Cristo, con la folta chioma di capelli rifiniti con sottili fili d'oro, è dipinto in un dolce stile «sfumato», che si avvale di impercettibili passaggi chiaroscurali. Nella scelta dei colori l'artista è estremamente contenuto: la sua scarna gamma cromatica è costruita sulla combinazione di colori oli-

vastri e gialli. L'accento principale è posto sui grandi occhi, enormemente espressivi. Padroneggiando alla perfezione le linee, l'artista, per ottenere la massima espressività, si permette di dare al volto una struttura asimmetrica, che si riflette soprattutto sulla differente curvatura delle sopracciglia. La solenne «iconicità» di questo volto dice chiaramente che dipingendo l'immagine di Cristo l'artista aveva davanti agli occhi i migliori esempi bizantini, o si era addirittura formato presso maestri bizantini.

Di diversa fattura è l'immagine sul verso dell'icona. Nello stile ampio, disinvolto e coraggioso, nei bruschi ed energici accostamenti di luci e ombre, nella ricca tavolozza con i suoi toni giallo limone, cinabro, rosa, azzurro chiaro e bianco, si riconosce facilmente la mano del maestro di Novgorod, contemporaneo degli artisti che affrescarono nel 1199 la chiesa sulla Neredica.

Allo stesso gruppo stilistico appartiene la stupenda icona dell'*Angelo*, appartenuto probabilmente a una *Deesis*. Come abbiamo già osservato, queste composizioni erano solitamente collocate sull'epistilio del tramezzo dell'altare. La costruzione del rilievo del volto dell'angelo e la rifinitura dei suoi capelli con fili d'oro è molto vicina alle icone del *Salvatore non fatto da mano d'uomo* e dell'*Annunciazione di Ustjug*, ma l'icona del Museo russo supera queste ultime per la raffinatezza dell'esecuzione e per una certa nobiltà di aspetto. È difficile trovare in tutta l'arte antica russa un volto più ispirato, in cui si combinino in modo così originale la grazia delle fattezze e una profonda tristezza. Questa icona è opera di un insigne maestro, che ha assimilato organicamente tutte le raffinatezze della pittura bizantina.

TAV. 6

Una datazione precisa del gruppo di icone testé considerato è assai difficoltosa. Non è escluso che l'*Annunciazione di Ustjug* sia stata dipinta poco dopo la dedizione della cattedrale di San Giorgio (1130 o 1140), ma è impossibile dimostrarlo, poiché non era l'icona principale della chiesa (che era invece l'icona di *San Giorgio* a figura intera), e poteva anche essere stata acquisita successivamente. La maniera pittorica della *Esaltazione della croce*, raffigurata sul verso del *Salvatore non fatto da mano d'uomo*, rimanda alla fine del XII secolo. Ciò nonostante, nulla ci assicura che l'immagine sul verso dell'icona non sia stata eseguita dopo quella anteriore. Non ci aiutano nemmeno le analogie stilistiche alquanto dubbie (per esempio la somiglianza della testa dell'Angelo con il mosaico del duomo di Monreale). Sarebbe molto allettante far risalire tutto questo gruppo di icone bizantineggianti alla bottega menzionata nella prima *Cronaca di Novgorod* nell'anno 1197, di «Gr'cin Petrovic», ma anche qui restano ancora molti punti oscuri e discutibili (per esempio M.K. Karger e E.S. Smirnova⁵⁶ sono inclini a considerare la parola *Gr'cin* come un nome proprio e non come indicante una nazionalità). Data la contraddittorietà delle circostanze appena esposte, sarà più prudente datare il gruppo di icone sopra descritte tra il 1130 e l'ultimo decennio del XII secolo.

Pur ammettendo una vasta importazione a Novgorod di icone greche, questa arte così fortemente bizantineggiante necessita ugualmente di una spiegazione. È utile ricordare qui i vivaci rapporti culturali che Novgorod intratteneva con Costantinopoli. Verso «Car'grad» gravitava il vescovo Nifont, di tendenze filogreche; nel 1186 giunse a Novgorod Alessio Comneno, nipote dell'imperatore bizantino Manuele Comneno; negli anni 1193 e 1229 esistevano a Novgorod influenti partiti grecofili che desideravano avere un vescovo greco; i novgorodiani si recavano spesso in pellegrinaggio a Gerusalemme, a Costantinopoli e sull'Athos. Infine, a cavallo tra il XII e il XIII secolo soggiornò a Costantinopoli Dobrynja Jadrejkovič, il futuro arcivescovo Antonij. Tutti questi vivaci rapporti erano degli ottimi canali attraverso i quali penetravano a Novgorod le influenze bizantine. Bisogna pure considerare che anche nel XII secolo i principi di Novgorod intrattenevano rapporti culturali con Kiev, e che quest'ultima rimase a lungo depositaria di forme bizantine. L'arte di Bisanzio era apprezzata prima di tutto dalla corte principesca e dall'alto clero, ma la sua bellezza non lasciava indifferente nemmeno una più vasta cerchia della popolazione di Novgorod, tanto era affascinante il suo linguaggio artistico.

Questa tendenza bizantineggiante non si estinse del tutto nemmeno nel XIII secolo, pur perdendo molta della sua purezza. Si delineò altresì una corrente locale, sotto il cui influsso si incominciò a rap-

TAV. 7

portarsi alle forme bizantine in modo più libero. All'inizio del XIII secolo va datata la monumentale *Dormizione*, proveniente dal monastero della Decima a Novgorod. Il tema è reso in una complessa soluzione iconografica: in alto l'arcangelo Michele porta in Paradiso l'anima della Madre di Dio, sotto sono raffigurati quattro angeli in volo, ai lati gli apostoli si affrettano volando sulle nuvole al letto di morte della Vergine. Tutti gli altri elementi della composizione hanno un carattere più tradizionale. I maestri che lavorarono a questa grande icona combinarono forme imponenti, monumentali, con uno stile pittorico dalla raffinatezza miniaturistica. In confronto alle icone bizantine, dove le figure degli apostoli formano dei gruppi agili e pittoreschi, nella nostra immagine la composizione è rigidamente assoggettata alla superficie piana della tavola. Gli apostoli e i vescovi sono schierati in due file, le figure hanno perduto del tutto il loro volume. La parte più «greca» dell'icona è il gruppo di destra, con i volti del tipo tardo «comneno»; più dolci e impersonali sono i volti del gruppo di sinistra, in cui il tipo greco non è così evidente. Particolarmente riuscita è la testa dell'apostolo, il quale, chinato sul corpo di Maria, osserva attentamente il suo volto. La struttura un po' rigida, i colori densi, spessi, non molto armonizzati, l'accentuata piattezza della composizione e delle singole figure, la posizione instabile dei piedi: tutto fa pensare all'opera di maestri novgorodiani, nelle cui mani le forme bizantine incominciarono a subire mutamenti più sostanziali di quelli già osservati nelle icone del XII secolo.

TAV. 8

Determinati punti di contatto con la *Dormizione*, soprattutto con la sua parte destra, presenta l'icona della *Madre di Dio della Tenerezza* della cattedrale della Dormizione nel Cremlino di Mosca, recentemente scoperta, che riproduce il prototipo bizantino. Nell'icona troviamo dettagli insoliti: la posizione delle dita della mano sinistra di Cristo è indeterminata; il velo scuro gettato sul capo di Maria è corto, arriva solo alle spalle; l'orlo della veste del Bambino sembra quasi svolazzante. Un maestro bizantino non si sarebbe mai permesso simili deviazioni dal canone, ma l'artista novgorodiano, mentre nei volti segue abbastanza precisamente il rigido tipo bizantino, nel resto della composizione si sente più libero. Sembra quasi che l'iconografo abbia accostato artificiosamente nella sua opera elementi di due diversi tipi iconografici, l'Odigitria e la Tenerezza. Cristo, a parte la testa appoggiata alla guancia della Madre, è dipinto nella posa tipica per le icone dell'Odigitria: ha in una mano il rotolo e con l'altra accenna una benedizione. Ma mettendo il rotolo nella mano destra di Cristo l'artista non può più raffigurare la sinistra nel gesto della benedizione, perciò è costretto a lasciare le dita disserrate, come si faceva di solito nelle icone della Tenerezza, in cui la mano sinistra di Cristo si protende verso il collo della Madre di Dio. Questa sorta di *contaminatio* fra diversi tipi iconografici è un ulteriore elemento che fa pensare al lavoro di un maestro locale, non abituato, a differenza dei bizantini, a copiare con precisione i prototipi.

TAV. 9

Ancora oltre in questa direzione si è spinto l'autore della superba icona di *Nicola Taumaturgo* (Galleria Tret'jakov). Il santo benedice con la mano destra, e nella sinistra tiene l'evangelario; l'espressione del volto è insolitamente austera: abbiamo di fronte il severo teologo bizantino, intransigente e scostante. L'autore dell'icona imita apertamente i modelli bizantini, di cui coglie in profondità lo spirito, ma ancora più interessanti sono i cambiamenti che ha introdotto nella sua opera. Per ottenere una maggiore espressività dà alla testa una forma schiacciata e allungata, curva le sopracciglia rendendole due linee ad angolo acuto, accentua l'incavo delle guance, aumenta il numero delle rughe, disegna una fronte smisuratamente alta, libera dai capelli. Un maestro costantinopolitano, con il suo innato senso dell'armonia, non avrebbe mai rotto tanto coraggiosamente con la tradizione ellenistica⁷⁷.

Il maestro novgorodiano, invece, se lo poteva permettere tranquillamente, giacché questa tradizione ellenistica gli era arrivata già di seconda mano, adattata dall'uso, e quindi riesce a creare un'immagine unica, che non assomiglia a nessuna delle icone bizantine giunte fino a noi.

In conformità ai suoi principi ascetici, l'artista ha scelto colori cupi, scuri: la veste bruno ciliegia con *assist* (tratteggio di luce, solitamente in oro, detto anche inocopia. Ndt) argento, il fondo argento, l'incarnato olivastro. Le rughe sono marcate da un colore marrone rossiccio che smorza anche tutte

le ombre. In questa tavolozza accuratamente ponderata si riconosce una elevata cultura coloristica. In una gamma cromatica del tutto diversa sono eseguite le immagini sulla cornice dell'icona: caratterizzate da macchie sgargianti su fondo bianco, le figure marginali sono dipinte in maniera libera e agile.

Il maestro che le eseguì era evidentemente assai meno legato, non avendo davanti agli occhi un modello iconografico. Nelle vesti combina audacemente tonalità di cinabro, giallo limone, azzurro intenso, blu e rosso ciliegia scuro. Anche in questo caso si tratta di una concezione del colore tipicamente novgorodiana. Proprio in queste piccole raffigurazioni emergono quei tratti stilistici che diverranno in seguito dominanti nell'iconografia di Novgorod: il coraggioso distacco dai canoni bizantini tradizionali verso una maggiore vivacità delle immagini, una maniera pittorica energica e libera, una gamma cromatica pura e con colori sgargianti.

Alla corrente bizantina nella pittura novgorodiana del XIII secolo sono legate altre due icone provenienti da Belozersk. In una sono rappresentati gli apostoli Pietro e Paolo a figura intera, e nell'altra la Madre di Dio della Tenerezza circondata da medaglioni con busti di angeli e santi. Anche se la prima opera rivela una certa affinità stilistica con la *Dormizione* del monastero della Decima, si mantiene tuttavia in una diversa gamma cromatica, chiara, pallida e diafana. Le figure degli apostoli sono in posizione rigorosamente frontale, a differenza delle pose più sciolte che troviamo nell'icona dell'XI secolo della cattedrale della Sofia. La *Tenerezza* è dipinta su fondo argento, col quale contrastano bruscamente i nimbi rossi. Il bordo dell'icona è blu, i fondi dei medaglioni rosa e azzurri. Questo accostamento di colori indica già da solo il distacco dalla tradizione bizantina, testimoniato anche dall'appiattimento delle figure e dall'accentuazione del principio lineare. Il volto triste della Madre di Dio ha una sfumatura di particolare intimità che diverrà tipico delle icone russe dedicate a questo soggetto.

La corrente bizantineggiante nell'iconografia di Novgorod raggiunse il suo apice nel XII secolo; nel XIII secolo sopravviveva ancora, ma come vediamo, incominciava già a subire trasformazioni. Questa accentuazione dei tratti locali era sicuramente determinata anche dalla situazione generale formatasi a Novgorod: la condizione dei principi diventava sempre più instabile, si consolidava la posizione dei governatori che si contrapponevano ai principi e difendevano gli interessi dei boiari locali, cresceva l'influenza del ceto mercantile-artigianale, che spesso dettava legge alla *veče*; dal 1165 i vescovi di Novgorod incominciarono a chiamarsi arcivescovi. In seguito a tutti questi cambiamenti si verificò una serie di trasformazioni sostanziali anche nell'arte novgorodiana, costituite da un graduale allontanamento dalle tradizioni bizantino-kieviane che portò a una cristallizzazione delle varianti stilistiche. Tale processo ebbe ripercussioni anche sull'iconografia.

La nuova tendenza si sviluppò parallelamente alla corrente bizantina, riflettendo in modo più preciso i gusti della corte principesca e della gerarchia ecclesiastica; nata nella prima metà del XII secolo, all'inizio si limitò solo a influire sulle opere dei maestri della corrente bizantina, per poi assorbirla completamente. Il suo esempio più brillante è forse l'icona a due facce della *Madre di Dio del Segno*, che secondo la leggenda partecipò alla difesa di Novgorod contro l'assedio delle truppe di Suzdal' nel 1169. Sul verso dell'icona è raffigurata una composizione un po' insolita: l'apostolo Pietro e la martire Natalia che intercedono presso Cristo. Le figure sono basse di statura, con la testa grande. Lo stile, agile e pittoresco, ricorda un po' la tecnica dell'affresco; l'artista stende con decisione sull'incarnato linee e macchie chiare, senza preoccuparsi troppo delle sfumature. La lavorazione dei volti rivela un addolcimento del rigore bizantino, che lascia il posto a una maggiore intimità dell'immagine; compaiono inoltre tratti somatici palesemente russi.

Questa tendenza si rafforzò rapidamente nel XIII secolo, quando in seguito alle invasioni tatariche si interruppero quasi completamente i rapporti con la Rus' meridionale e Costantinopoli. E se gli echi della corrente bizantineggiante del XII secolo continuano a risuonare in alcune opere, essi tuttavia non sono più il fattore determinante. A questo riguardo è particolarmente interessante l'icona di *San Nicola Taumaturgo* del Museo russo, dipinta attorno alla metà del XIII secolo. Il suo autore conosceva

TAV. 10

TAV. 11

TAV. 12

TAV. 13

certamente alla perfezione l'iconografia del secolo precedente; il volto del santo conserva molto della severità bizantina, ma nella sua interpretazione c'è già del nuovo, indice di un imminente sviluppo, come per esempio lo sviluppo del principio lineare ornamentale (prima di tutto nella sottolineatura delle pieghe della pelle e delle ciocche di capelli). Le linee sembrano quasi impresse sulla superficie della tavola, come cesellate. Un maestro bizantino non avrebbe mai eseguito uno studio della forma così approfondito. Anche il colorito ha caratteristiche ben poco bizantine, con i suoi contrasti tra tinte chiare e sgargianti. Le figure parzialmente tagliate dei santi sulla cornice (tra cui si possono riconoscere Simeone stilita e Boris e Gleb), le figure a busto nella zona superiore dell'icona (gli arcangeli Michele e Gabriele) e nei medaglioni (Atanasio, Aniceto, Paolo, Caterina) sono dipinti con disinvoltura e la loro espressione è molto più dolce di quella di Nicola. Proprio in queste figure piccole emerge con particolare evidenza il distacco dai modelli bizantini.

Nel XIII secolo incominciò a emergere sempre più la corrente popolare, caratterizzata dal gusto per forme più semplici e primitive. L'eredità bizantina è sottoposta qui a una rielaborazione così radicale che di essa rimane, a rigore di termini, solamente lo scheletro iconografico. Così sull'icona a due facce della *Madre di Dio del Segno*, eseguita non prima del XIII secolo, la figura della martire Giuliana sul verso è caratterizzata da tratti di tale evidente arcaismo da far pensare alle opere della lontana periferia bizantina. I lineamenti del volto sono estremamente semplificati, le pieghe della veste si sono trasformate in linee di carattere puramente ornamentale, che non servono tanto a rivelare le forme del corpo che vi si cela dietro, quanto piuttosto a mascherarlo. Perduto il suo volume, la figura rimane una sagoma stagliata sul fondo rosso, piena di quella forza primitiva che manca invece nella fine spiritualità delle icone del XII secolo.

Una sorta di ribellione contro la tradizione bizantina si legge chiaramente anche nella grande icona a fondo rosso del Museo russo, con le immagini di Giovanni Climaco, Giorgio e Biagio a figura intera. Le tre figure sono ritratte in pose immobili, rigide, che ricordano idoli in legno dipinto. Giovanni Climaco è alto due volte e mezzo rispetto ai santi che gli stanno ai lati, la cui scelta fu dettata sicuramente dal committente o dai committenti dell'icona. Come nell'icona di san Giorgio della cattedrale della Dormizione, anche qui Giorgio impugna ostentatamente la spada. Tutta la composizione con il suo andamento lineare è proiettata su un piano; nelle figure non c'è il minimo accenno di volume. L'artista stende i colori in grandi superfici uniformi, senza ricorrere alla modellatura chiaroscurale. I tipi dei volti, che ricordano fortemente le immagini della chiesa sulla Neredica, sono già prettamente russi. Sopra all'incarnato sono applicati tocchi di bianco a formare linee sottili e distinte. Sono i primi accenni di quella tecnica pittorica che anticiperà di molto i «tratti vivi» e i «caratteri». Nel complesso l'icona affascina per il colorito sgargiante e le sfumature di ingenua semplicità, caratteristiche di molte opere della pittura novgorodiana.

All'ultimo trentennio del XIII secolo sono datate anche le porte regali conservate alla Galleria Tret'jakov, le più antiche tra quelle conservatesi in terra russa. Le porte regali si trovavano al centro del tramezzo dell'altare e davano sul presbiterio (*altar'*); erano decorate generalmente con la scena dell'Annunciazione e le figure degli apostoli o dei padri della Chiesa.

Della pittura originale sulle porte della Tret'jakov si sono conservati solo alcuni frammenti dell'*Annunciazione* e l'immagine di Basilio il Grande a figura intera. Anche qui le figure sono completamente piatte; le superfici uniformi di colore sono suddivise da linee sottili, tracciate con mano sicura. L'artista ricorre alla netta contrapposizione di colori scuri e chiari, ricavandone una particolare vibrazione; in alto stende un fondo bianco, e in basso rosso; i colori bianco, rosso, giallo limone e verde smeraldo contrastano con le tinte rosso ciliegia scuro, olivastro scuro, grigio indaco e nero. Nel laconismo del disegno e nella sonorità del colorito traspare palesemente il tipico stile novgorodiano.

La serie delle icone di Novgorod del XIII secolo si conclude con una grande immagine di *San Nicola*, che conserva l'iscrizione del 1556, anno in cui venne «rinnovata». In questa iscrizione è riportato

un testo e una iscrizione più antica andata perduta, secondo la quale l'icona fu dipinta nel 1294 da un certo Aleksa Petrov «a onore e gloria di san Nicola». Ai lati di Nicola sono raffigurati in proporzioni minori Cristo e la Madre di Dio. La cornice è decorata dalle figure dei santi preferiti dai novgorodiani e da busti di arcangeli e apostoli, disegnati in proporzioni ancora più ridotte. Questi busti stanno ai due lati dell'etimasia, il «trono preparato». San Nicola compare qui come patrono del committente dell'icona, il cui nome (Nikolaj Vasil'evic) è ricordato nell'iscrizione. Il santo ha perduto la severità dell'intransigente padre della Chiesa; abbiamo di fronte un buon vescovo russo, pronto a prestare concreto aiuto al suo protetto. La lavorazione lineare del volto arrotondato è semplificata, rivelando la preferenza dell'artista per le forme simmetriche, per le linee leggermente paraboliche. Tutto ciò conferisce all'immagine una vibrazione emotiva completamente diversa rispetto alle icone bizantine. Insolita per le icone bizantine è anche l'abbondanza di motivi ornamentali. I paramenti del vescovo sono decorati come se l'artista avesse imitato i ricami popolari, e persino il nimbo è decorato con un finissimo motivo ornamentale. Questo genere di lavorazione tradisce una percezione molto ingenua, di semplicità quasi contadina.

Le antiche icone di Novgorod danno l'idea più completa dello sviluppo della pittura russa dall'XI al XIII secolo. Sul loro esempio si può seguire distintamente il processo di graduale distacco dalla tradizione bizantina e le sue trasformazioni. Ma purtroppo le icone più antiche di altri centri artistici non permettono di ricostruire un quadro altrettanto organico. Si tratta la maggior parte delle volte di singoli capolavori, sopravvissuti per caso, che non formano una linea continua di sviluppo e che è molto difficile raggruppare in gruppi stilistici ben precisi. Probabilmente il punto di partenza per la formazione di uno stile iconografico in questi centri artistici fu l'eredità kieviana, che nella storia dell'arte russa ebbe circa la stessa importanza dell'epoca carolingia nel Medioevo occidentale.

Dalla seconda metà del XII secolo, temibile avversaria di Kiev fu la città di Vladimir, consolidata dal principe Andrej Bogoljubskij (1160-1175) per bilanciare l'importanza di Rostov e Suzdal'. Andrej ampliò e arricchì di costruzioni la sua città preferita, edificando nei suoi dintorni una grande residenza, il famoso palazzo di Bogoljubovo, e costruì una serie di chiese, terminate poi dal fratello Vsevolod il Grande Nido. Naturalmente un'attività così fervida nella costruzione di edifici sacri richiedeva anche l'opera di iconografi, chiamati a decorare le nuove chiese. Quando Andrej Bogoljubskij lasciò il principato paterno di Kiev per trasferirsi nella nativa regione di Suzdal', portò con sé la veneratissima icona bizantina della *Madre di Dio della tenerezza* (*Madre di Dio di Vladimir*) e la insediò nella cattedrale della Dormizione di Vladimir, riccamente adornata d'oro, argento, pietre preziose e perle. Andrej Bogoljubskij portava sempre con sé questa icona nelle campagne militari, attribuendole tutti i successi e le vittorie. Alla figura di Andrej è legata anche un'altra icona, attualmente conservata al Museo di Vladimir, purtroppo ridotta in pessime condizioni. Secondo un'antica tradizione, questa icona, nota col nome di *Madre di Dio di Bogoljubovo*, fu dipinta a ricordo di una visione avuta in sogno dal principe (nel 1158)⁵⁸. L'icona raffigura Maria nel tipo della *agiosoritissa*⁵⁹: ha in una mano il rotolo, mentre l'altra è levata in atteggiamento di preghiera verso Cristo, raffigurato a busto nell'angolo superiore destro dell'icona. Nella zona superiore della tavola sono raffigurati a mezzo busto Cristo, la Madre di Dio, Giovanni Battista e due angeli, appartenenti alla composizione di una *Deesis* a mezzo busto, certamente ispirata alle icone che normalmente decoravano l'epistilio del tramezzo. Maria è colei che intercede per il genere umano e per il committente dell'icona: si tratta dunque di un'immagine votiva, e da quanto lasciano intuire i frammenti conservati, l'icona di Bogoljubovo doveva essere un'insigne opera d'arte, stilisticamente affine alla *Madre di Dio di Vladimir*.

Il successore di Andrej Bogoljubskij, Vsevolod il Grande Nido (1176-1212), era un profondo conoscitore della cultura bizantina, avendo trascorso gli anni giovanili a Costantinopoli, dove imparò ad apprezzare la bellezza del culto e dell'arte bizantina. Non a caso, per affrescare la cattedrale di San Demetrio, da lui costruita, invitò dei maestri costantinopolitani. E forse da questa bottega fu eseguita

l'icona di forma insolitamente allungata, che decorava sicuramente l'epistilio del tramezzo dell'altare. Il Cristo giovane (l'Emmanuele) è raffigurato tra due angeli, che inclinano lievemente il capo verso di lui, e i cui volti fini, eleganti esprimono una profonda tristezza, quasi fossero ispirati all'immagine della *Madre di Dio di Vladimir*. Questa sorta di *Deesis*, assieme alle più antiche icone di Novgorod, è annoverata nel gruppo di opere più bizantineggianti della pittura russa su tavola del XII secolo. I bordi privi di *levkas* fanno pensare che fossero a suo tempo destinati a reggere una copertura di argento cesellato che incorniciava l'immagine. Questo genere di cornici, che copriva solo i bordi dell'icona, sembra fosse ampiamente usato nelle icone antiche, mentre più tardi si incominciò a sostituirlo con una più economica decorazione pittorica.

TAV. 18

Fu eseguita probabilmente a Vladimir anche un'altra *Deesis*, raffigurante Cristo tra la Madre di Dio e Giovanni Battista. Dal punto di vista artistico è molto inferiore all'icona dell'Emmanuele con angeli, ma era anch'essa destinata ad abbellire il tramezzo dell'altare. I volti qui non hanno quella fine spiritualità, la loro esecuzione tradisce la mano di un maestro assai meno esperto, attenutosi a tradizioni abbastanza arcaiche. Lo stile di questa icona, dipinta probabilmente all'inizio del XIII secolo, resta un po' isolato tra le opere della pittura antica russa.

TAV. 19

La tradizione orale lega alla figura di Vsevolod il Grande Nido la monumentale icona di *Demetrio di Tessalonica* (Galleria Tret'jakov), purtroppo molto danneggiata dal tempo. La parte meglio conservata è il volto, dall'affascinante espressione di solenne nobiltà. Gli occhi, le sopracciglia, il naso, i baffi, la bocca, l'ovale del volto sono tracciati con pesanti linee sovrapposte all'incarnato bianco verdastro con spesse ombre verdi. Queste linee sono tanto simmetriche da formare una composizione quasi araldica per il suo rigido equilibrio. L'artista voleva evidentemente sottolineare la fermezza d'animo del guerriero e il suo ardimento. La sua figura, monumentale e serena, è piena di forza; nel gesto della mano destra che sguaina la spada dal fodero si percepisce un profondo raccoglimento interiore. Le enormi dimensioni dell'icona indicano che essa apparteneva al genere delle icone da parete o da pilastro, che venivano collocate in edicole lungo le pareti nord e sud della chiesa e presso i pilastri orientali di sostegno della cupola. Queste grandi icone raffiguravano quasi sempre i santi venerati nel luogo. Nelle festività queste icone erano decorate con veli fatti con preziose stoffe variopinte.

TAV. 20

Da Vladimir proviene anche un'altra icona, la *Madre di Dio Maksimovskaja*, purtroppo in pessimo stato di conservazione, e recentemente restaurata in maniera grossolana. A suo tempo l'immagine si trovava nella cattedrale della Dormizione di Vladimir, sulla tomba del metropolita Maksim⁶⁰. Come si legge nell'iscrizione sul sepolcro, l'icona fu dipinta a ricordo della «visione» apparsa a Maksim nel 1299, quando egli decise di trasferire la cattedra metropolitana da Kiev a Vladimir. La Madre di Dio col Bambino è raffigurata in piedi, nel tipo dell'Odigitria. Ai suoi piedi, su una pedana, sta il metropolita Maksim che riceve dalle sue mani l'*omophor*. Probabilmente a Vladimir, come in altre città, le icone erano dipinte nelle botteghe annesse alla corte principesca o al palazzo vescovile, e dalla fine del XIII secolo al palazzo del metropolita.

Con il decentramento della cultura legato al crescente frazionamento feudale, nel XIII secolo le città del territorio di Vladimir-Suzdal' acquistarono un'importanza sempre maggiore, e incominciarono a formarsi botteghe artistiche locali, la cui fioritura fu troncata dall'invasione tatarica. Situate lontano da Vladimir, queste botteghe si svilupparono in modo abbastanza autonomo, tenendo meno in considerazione i canoni ereditati da Bisanzio e attingendo ampiamente alle tradizioni popolari; grazie a ciò la loro arte comunica talvolta una grande freschezza e spontaneità espressiva.

Uno tra i maggiori centri artistici del territorio di Vladimir-Suzdal' fu senz'altro Jaroslavl'. La prima ascesa di questa città coincide col principato di Konstantin Vsevolodovič (1207-1218). Nel 1218 Jaroslavl' diviene il centro di un principato autonomo, capitale del principato indipendente di Jaroslavl', e da quel momento la sua giurisdizione si estende su Uglič, Mologa e sulle terre oltre il Volga fino al lago Kuben'. Moltissime chiese furono costruite a Jaroslavl' nel secondo decennio di quel secolo: nel 1215 si

gettarono le fondamenta della cattedrale in muratura della Dormizione della Madre di Dio (consacrata nel 1219); nel 1216 iniziò la costruzione della chiesa del Salvatore nel monastero del Salvatore della Trasfigurazione (consacrata il 6 agosto 1224 dal vescovo Kirill di Rostov); sempre nel 1216 fu consacrata la chiesa dell'Arcangelo Michele; al principato di Konstantin Vsevolodovič risale anche la costruzione del monastero maschile di San Pietro, con il collegio annesso (quest'ultimo fu trasferito a Rostov nel 1214). Un'attività così animata nel campo dell'architettura religiosa doveva necessariamente favorire lo sviluppo di una scuola pittorica locale, poiché le nuove chiese dovevano essere decorate con affreschi e icone. Forse Jaroslavl' invitò degli artisti da Rostov, dove si trovava la cattedra episcopale con le sue botteghe, ma purtroppo non ci è pervenuta nessuna icona antica di quella città.

Alcune icone del XIII secolo di eccellente qualità, provenienti da Jaroslavl', ci permettono di raggruppare attorno ad esse altre opere stilisticamente affini. Caratteristiche di questo gruppo sono una maniera pittorica più libera e disinvolta e un colore più schietto. I tratti russi emergono più chiaramente; queste icone sono più sgargianti e gioiose di quelle del XII secolo. Gli artisti che le crearono rivelano un particolare amore per le decorazioni, di cui talvolta rischiano anche di abusare.

Il posto principale tra le icone di Jaroslavl' spetta alla monumentale immagine della *Madre di Dio Orante* con il medaglione del Salvatore Emmanuele sul petto (Galleria Tret'jakov). Nella Rus' questo tipo iconografico era chiamato *Madre di Dio del Segno* (ma la sua denominazione più precisa è *Grande Panagia*). Come dimostrò N.P. Kondakov, essa risale alla venerata immagine della chiesa delle Blachierne a Costantinopoli⁶¹. Nella Rus' si diffuse non più tardi del XII secolo, mentre la Rus' di Kiev mantenne una preferenza per l'immagine dell'Orante senza il medaglione con l'Emmanuele. Per il loro carattere solenne e monumentale le icone del Segno, con l'accentuato asse centrale e la struttura compositiva rigidamente simmetrica, si prestavano molto bene ai fini del culto; nella contemplazione di tali immagini, grandiose e severe, si coglieva con particolare evidenza il legame indissolubile tra Cristo e la Madre di Dio. Nella *Madre di Dio del Segno* il maestro di Jaroslavl' si distacca molto dal prototipo greco, in primo luogo semplificando il sistema lineare; al posto delle linee dorate, sottili come una ragnatela, delle icone bizantine, l'artista applica ampie lueggiate dorate, stese sopra alla veste di un azzurro intenso; nel disegno lascia molte imprecisioni: le pieghe della veste, soprattutto alla cintura e sul grembo, sono un po' confuse, i piedi sono voltati troppo a destra, le mani sono piccole, sproporzionate, e per di più la soprammanica sinistra è troppo ampia. La veste è riccamente decorata; il tessuto del *maphorion* che incornicia il volto è punteggiato di un motivo che imita le perle, e al *maphorion* sono fissate tre piastre con pietre preziose; le soprammaniche di Maria sono disseminate di puntini, tra i quali vediamo dei cerchietti contornati ancora da puntini; intorno al collo la veste di Cristo è ricamata con fantasiosi motivi. In questo amore per la decorazione ornamentale si intravede una tendenza continua all'«arabesco» tanto amato dai russi. I colori sgargianti, allegri dell'icona sono una combinazione di tonalità azzurre, rosse e rosso mattone, accostate al tradizionale oro e al bianco, usato (i nimbi, i *loros* e la sfera degli arcangeli, il contorno dei medaglioni e la zona centrale dell'icona) con un'abbondanza che non si trova comunemente nella tavolozza bizantina. Sono infine molto indicative le licenze iconografiche che si permette l'autore della *Madre di Dio del Segno*. Cristo somiglia ben poco al severo giudice dell'universo delle icone bizantine; sebbene sia raffigurato in gesto benedicente, si ha quasi l'impressione che allarghi le braccia in cenno di saluto verso l'osservatore; inoltre le sue mani escono dai bordi del medaglione, sottolineando ulteriormente il movimento in avanti della sua figura. Un artista bizantino non si sarebbe mai permesso di violare così coraggiosamente la linea chiusa del bordo; invece il maestro russo non è per nulla imbarazzato da questa deviazione dal canone, e in tal modo conferisce alla figura del Bambino una sfumatura di particolare vivacità. L'autore dell'icona di Jaroslavl' conosceva sicuramente gli affreschi della cattedrale di San Demetrio a Vladimir, dai quali attinse i tipi dei suoi magnifici angeli, dipinti con grande disinvoltura ed espressività. I volti della Madre di Dio e di Cristo sono eseguiti in un altro stile, più

TAV. 21

uniforme e preciso, che si rifà alle tradizioni classiche del XII secolo. Qui l'incarnato ocra fortemente schiarito è costituito da sei-sette strati di colore stesi sopra un compatto *sankir* olivastro.

TAV. 22

Alla *Grande Panagia* si può accostare l'icona del *Salvatore dai capelli d'oro*, conservata nella cattedrale della Dormizione a Mosca. Le sue numerose lacune rendono il volto visibilmente appiattito, e sono immediatamente percepibili l'ulteriore intensificazione del principio ornamentale e lo schiarimento del colore. Laddove è possibile l'artista introduce ornamenti dorati, come medaglioni e cerchi profilati di perle, in particolare sul fondo, nei bracci della croce inscritta nel nimbo, sul chitone e sull'*imatío*. È riccamente ornato anche l'orlo del chitone, il cui disegno presenta molte analogie con le decorazioni sul collo della veste di Cristo nell'icona della *Grande Panagia*. Nella scelta dei colori l'artista dà chiaramente la preferenza ai colori puri: il fondo verde-azzurro è accostato ai bordi bianchi, con orli rossi all'interno e iscrizioni nere; il verde brillante della croce nel nimbo è incorniciato d'oro e profilato in cinabro fino a uscire dal bordo esterno dell'icona. Accanto a queste tinte sgargianti, eterogenee, il manto blu scuro passa completamente in secondo piano. L'elemento peculiare di questa icona, da cui deriva anche il suo nome, sono i capelli d'oro di Cristo, divisi da finissime linee marrone. Normalmente, invece, i capelli sono dipinti con pigmento marrone sul quale si applica poi il tratteggio d'oro.

Nel 1237 Jaroslavl', come molte altre città russe, subì l'assalto dei tatars, ma non venne distrutta. Poté così riprendersi abbastanza rapidamente, e sotto il principe Feodor Rostislavič il Nero (1259-1299), abile nelle trattative con l'Orda, la sua vita economica e culturale vide una nuova fioritura. Alla metà del XIII secolo si può datare un eccellente esempio della pittura di Jaroslavl', l'icona del *Salvatore* (Museo di belle arti di Jaroslavl'). La tradizione orale attribuisce questa icona agli anni in cui Jaroslavl' era governata dai principi Vasilij Vsevolodovič (1238-1249) e Konstantin Vsevolodovič (1249-1257), riferendola direttamente ad essi come immagine devozionale, forse perché si trovava accanto alle loro tombe. Nel suo complesso lo stile dell'opera non smentisce questa datazione. Come osserva I.E. Grabar', l'icona «non ha nulla della chiassosa vivacità novgorodiana, è come dipinta in sordina, sognante e modesta, ma molto raffinata, con un grande senso della forma»⁶². Il volto buono, tipicamente russo, del Salvatore, con gli occhi molto strabici, ha perso ogni severità, ed è segnato da un'accattivante espressione di intimità.

TAV. 23

Da Jaroslavl' provengono altre tre icone antiche: l'*Arcangelo Michele*, la grande *Madre di Dio della Tolga* e la piccola *Madre di Dio della Tolga*. La prima immagine si trovava nella chiesa dell'*Arcangelo Michele* (sul fiume Kotorosl'), costruita attorno al 1299 e allo stesso periodo va datata anche l'icona. La figura dell'arcangelo, che ha in mano il *merilo* (un sottile scettro attribuito degli arcangeli. NdT) e un medaglione con l'immagine semicancellata del Salvatore Emmanuele, è rappresentata in posa rigorosamente frontale e solenne; il volto assorto è del tutto privo di aggressività. L'arcangelo indossa gli abiti imperiali: il *loros* tempestato di pietre preziose e la dalmatica, riccamente decorata con un ornamento vegetale stilizzato, che va ascritto già ai gusti del maestro di Jaroslavl'. I colori smaglianti dell'icona ricordano molto i toni allegri degli affreschi di Jaroslavl' di epoca più tarda. Assai caratteristico è il *sankir* del volto, di un verde intenso, su cui è steso il colorito roseo delle guance.

TAV. 24

Le due icone della *Madre di Dio della Tolga* si trovavano nel monastero sulla Tolga presso Jaroslavl', da cui ricevettero il nome. Nell'icona più grande (la cosiddetta *Tolgskaia 1*) Maria è rappresentata a figura intera, assisa sul trono. Cristo è seduto sul suo ginocchio sinistro, con le braccia attorno al collo della madre, e si stringe impetuosamente contro la sua guancia. Sopra il trono si vedono due angeli in volo, con le mani coperte dall'*imatío*. Nell'icona della Tolga abbiamo un tipo complesso di Tenerezza, caratterizzato da una particolare spontaneità espressiva. Si tratta forse di una delle icone russe del XIII secolo con maggior pathos emotivo; pur mancando di un carattere finemente aristocratico, risulta affascinante per il suo sincero calore. Il colorito un po' cupo è costruito sulla combinazione di tonalità ciliegia scuro, rosa, azzurro scuro, marrone giallastro e verde smeraldo, finemente armonizzate col

TAV. 25

fondo argento. Lo stesso colore si ritrova nelle parti ornamentali della veste e nelle pietre preziose del cuscino e del trono. Sopra all'incarnato scuro – sotto gli occhi, attorno alla bocca, sul naso e sopra le sopracciglia – sono applicate energiche lumeggiature che conferiscono al volto un rilievo piuttosto marcato. L'ampio uso di elementi ornamentali è una caratteristica tipica dello stile di Jaroslavl'. Ph. Schweinfurth⁶³ attribuì questa icona a un maestro italiano di scuola pisana: è difficile immaginare un'ipotesi più infondata. Sebbene l'icona della *Madre di Dio della Tolga* richiami per l'intensità emotiva delle sue forme una serie di opere del Duecento italiano, essa tuttavia non ha nulla non solo di italiano, ma nemmeno di occidentale. Le corrispondenze con le icone del Duecento si spiegano molto più facilmente: sia i maestri italiani che quelli russi attingevano alla stessa fonte, e cioè la pittura bizantina del tardo XII e del XIII secolo, da cui assimilarono tutti i fondamentali tipi iconografici della Madre di Dio. La datazione più probabile per l'icona della Tolga dovrebbe essere l'ultimo quarto del XIII secolo; probabilmente essa fu trasferita nel monastero sulla Tolga, fondato nel 1314, quando era già un'icona antica e venerata.

La piccola icona della *Madre di Dio della Tolga (Tolgskaia II)* viene datata al 1314, anno in cui la tradizione colloca la sua miracolosa apparizione al vescovo Trifon di Rostov (al secolo Prochor)⁶⁴. Lo stile dell'icona non fa che confermare questa datazione. La *Tolgskaia II* è una versione ridotta della *Tolgskaia I*, in cui la Madre di Dio è raffigurata a mezzo busto, e Cristo non è in piedi ma seduto. Cambia di conseguenza anche la posizione delle braccia di Maria, ispirandosi forse alla famosa icona della *Madre di Dio di Vladimir*. I volti e la maniera pittorica hanno subito anch'essi dei cambiamenti. Il volto di Maria, con le linee raddrizzate, ha acquistato un'espressione più afflitta, e lo stile si è fatto più pittorico e ricco. Gli energici tratti bianchi di schiarimento sulla fronte e sul collo, sotto gli occhi, il naso e il mento si confondono con le lumeggiature a chiazze applicate con leggerezza e disinvoltura. Se nella grande *Tolgskaia I* i passaggi dai punti illuminati a quelli in ombra si presentano gradualmente, «sfumati», nell'icona più piccola questi confini sono tracciati più bruscamente, e le lumeggiature diventano più intense e dinamiche. Si può già intuire l'avvento di una nuova epoca.

TAV. 26

Il numero di icone russe antiche conservate fino ad oggi è così esiguo, e il loro assortimento è tanto casuale che sarebbe del tutto azzardato cercare di ricostruire altre scuole iconografiche. Quasi nulla ci è rimasto della pittura su tavola kieviana, non sappiamo niente dell'iconografia antica a Rostov e a Mosca, né esistono esempi antichi delle «maniere del Nord». Ma certamente in tutte queste città e regioni venivano dipinte icone ed esistevano delle botteghe iconografiche. Tuttavia, come si è già osservato, la presenza di botteghe isolate non equivale ancora al concetto di scuola. Perciò l'attribuzione della vasta gamma di icone antiche, di cui stiamo parlando, a questa o quella scuola è del tutto relativa e può essere facilmente rivista alla luce di nuovi ritrovamenti e scoperte.

A Kiev è legata l'icona della *Madre di Dio di Sven'* (Galleria Tret'jakov). La tradizione la vuole proveniente dal monastero delle Grotte di Kiev e ricorda la sua «apparizione» nel 1288, quando fu portata da Brjansk per guarire dalla cecità il principe Roman Michajlovič⁶⁵. Assisa su un alto trono, la Madre di Dio tiene sulle ginocchia Cristo benedicente. Questo tipo iconografico ebbe un'enorme diffusione nella pittura bizantina (soprattutto in quella monumentale, dove viene raffigurato soprattutto negli affreschi absidali). I greci lo chiamano *platytera*⁶⁶, mentre N.P. Kondakov la chiama *Madre di Dio di Cipro*⁶⁷. Nella Rus' è nota come *Madre di Dio delle Grotte*, dalla famosa icona «locale» del monastero delle Grotte, perduta⁶⁸. Questa icona aveva proprietà miracolose; Roman Michajlovič ne venne a conoscenza e pregò l'archimandrita del monastero di inviare a Brjansk la venerata immagine. Nell'icona della Galleria Tret'jakov, ai lati della Madre di Dio sono raffigurati i fondatori del monastero delle Grotte, il beato Feodosij (a sinistra) e il beato Antonij (a destra). Entrambi hanno in mano i rotoli svolti le cui iscrizioni sono andate perdute o restaurate. Il volto della Madre di Dio conserva ancora molto del canone greco tradizionale, mentre i volti tipicamente russi di Feodosij e Antonij denotano una concezione dell'immagine assai più agile e realistica. Abbiamo buone ragioni di supporre

TAV. 28

che nell'icona del monastero delle Grotte i santi kieviani non ci fossero ancora. L'iconografo ha conferito ai fondatori del monastero delle Grotte dei lineamenti così personali che le loro figure sembrano quasi dei ritratti. Dal punto di vista stilistico l'icona ha una posizione molto particolare tra le testimonianze più antiche della pittura russa su tavola; la sua composizione appiattita sulla superficie è molto arcaica, il disegno è impreciso e talvolta (soprattutto sulla veste della Madre di Dio) appare confuso e nebuloso; le proporzioni delle figure sono piuttosto alterate. Dipinta con uno stile disinvolto e di ampio respiro, l'icona porta il segno di un'esecuzione frettolosa: forse i monaci delle Grotte, non volendo naturalmente separarsi dalla loro venerata immagine, inviarono al principe Roman Michajlovič una copia eseguita in tutta fretta.

Ancora più oscura è la situazione delle icone antiche moscovite. Mosca fu tra le prime a riprendersi dal tremendo colpo inferto dai tatar, prendendo il posto di Vladimir, che invece non si sarebbe più risolleata. Purtroppo non sappiamo nulla della pittura moscovita dei secoli XII-XIII; possiamo tuttavia supporre che già dal XIII secolo Mosca avesse i propri architetti e pittori, che dipingevano icone probabilmente molto simili a quelle prodotte a Vladimir, Rostov e Jaroslavl'. Fu eseguita verosimilmente a Mosca un'icona di questo gruppo, che la tradizione vuole legata alla figura del principe moscovita Michail Jaroslavič Choroborit (ricordato negli anni 1238-1248). L'icona raffigura l'arcangelo Michele in posizione rigorosamente frontale con Giosuè inginocchiato. L'arcangelo, quale patrono del principe e del ceto militare, è raffigurato in posa marziale: ha nella sinistra il fodero e nella destra impugna la spada. È significativo il colorito denso, scuro dell'icona, che imita chiaramente lo smalto prezioso. Il fitto tratteggio dorato sulla cotta e sulle ali, e anche l'ornamento dorato sul mantello, i gambali e la camicia donano una particolare eleganza a questa icona in cui la solennità trionfale si combina in modo originale con la profonda spiritualità del volto severo, ispirato alle tradizioni del XII secolo.

Recentemente è stata scoperta un'icona che aiuta a far luce sull'arte delle regioni settentrionali della Rus', di cui conosceamo solo opere più tardive. Su quale attività artistica si svolgesse in quei territori nel XIII secolo esistevano solo delle ipotesi; ma la ripulitura dell'icona della *Sinassi degli arcangeli* ha inaspettatamente sollevato il velo stesso sull'arte antica del Nord, quello stesso Nord che successivamente diventerà l'ultimo custode dell'eredità artistica della Rus' contadina.

Col Nord della Rus' si identifica generalmente il vasto territorio che va dai confini della Carelia alla dorsale degli Urali e dalle rive del Mar Bianco alle terre distribuite sullo spartiacque dei bacini dei fiumi che si gettano nel Mar glaciale artico e del Volga. Abitato originariamente da popolazioni ugrofinniche, questo vastissimo territorio venne gradualmente colonizzato dagli slavi. Tale processo iniziò nell'XI secolo, e verso la fine del XII secolo la maggior parte dei territori settentrionali dipendeva già da Novgorod e Rostov. Le icone venivano inviate al Nord dai centri eparchiali, soprattutto in occasione delle grandi solennità, come per esempio la consacrazione di una nuova chiesa. Sappiamo dalle fonti documentarie che nel 1290 il principe Dmitrij Vasil'evič inviò da Rostov alla cattedrale della Dormizione di Velikij Ustjug una campana e un'icona dell'Odigitria, divenuta il principale oggetto di culto della chiesa e la patrona della città. Si sono conservate testimonianze analoghe, circa dello stesso periodo, sulla spedizione di manoscritti miniati da Novgorod a una chiesa sulla Dvina Settentrionale⁶⁹. Al Nord si recavano soprattutto artisti provenienti da Novgorod e Rostov, ma vi lavoravano anche iconografi locali, uno dei quali dipinse la *Madre di Dio di Kuben* (Museo etnografico territoriale di Vologda), di stile piuttosto primitivo⁷⁰. Qui Maria è raffigurata nel tipo della Tenerezza; l'incarnato ha una sfumatura bianca, i lineamenti del volto sono pronunziati e pesanti. Di fattura incomparabilmente migliore è l'icona della *Sinassi degli arcangeli* (Museo russo), il cui stile preannuncia già sotto molti aspetti le opere più tardive delle «maniere del Nord».

Gli arcangeli, raffigurati in pose rigorosamente frontali, hanno i *ripidion* e un medaglione con il busto di Cristo Emmanuele. Questo scudo rotondo risale alle tradizioni delle antiche *images clipeatae*⁷¹; N.P. Kondakov lo interpretò come il simbolo del culto delle immagini ristabilito dopo il

periodo iconoclasta⁷², poiché queste *images clipeatae* tengono spesso in mano i ritratti in miniatura dei difensori dell'ortodossia. Ma se pure questa interpretazione è vera, giacché questo soggetto ci è noto solo da opere di epoca posticonoclasta, è comunque vera solo in parte, poiché l'idea soggiacente a questo tipo iconografico è più profonda. In esso è riprodotta in forma simbolica l'incarnazione del Verbo divino; in altre parole, ciò di cui si parla nel *Vangelo di Matteo* (1,18-25; *Isaia* 7,14). Una forma embrionale della *Sinassi degli arcangeli* si trova già in una miniatura dell'*Evangelario di Echternach*, custodito nel tesoro del duomo di Treviri (cod. 61, fol. 9, anno 730 circa)⁷³; ma qui gli arcangeli si trovano ai lati di una pedana con una tavola sulla quale è tracciata un'iscrizione latina riferita al *Vangelo di Matteo*. Gli arcangeli sorreggono questa tavola, come poi sorreggeranno il medaglione con il Salvatore Emmanuele. Nell'icona del Museo russo la *Sinassi degli arcangeli* ha acquistato ormai la sua forma completa, caratteristica dell'arte di ambiente bizantino del periodo posticonoclasta.

La *Sinassi degli arcangeli* non assomiglia stilisticamente a nessun'altra delle icone russe antiche conservate. I suoi colori sono del tutto particolari, quasi smorzati. Il fondo di un azzurro denso si combina con tonalità ciliegia scuro e marrone scuro. In questo contesto il colore rosso non emerge in tutta la sua forza, e il colorito nel suo complesso appare piuttosto cupo. Ma questo aspetto oscuro ha in sé qualcosa di molto peculiare, lontano da quello che troviamo nelle icone del XII secolo. Là i colori erano sgargianti anche quando erano scuri; qui sembrano come offuscati al nostro sguardo. Questa impressione è provocata in parte dalla maniera pittorica troppo liquida. I pigmenti sono applicati in strati così sottili da ricordare addirittura la tecnica dell'acquarello. In certi punti, come per esempio sulle vesti, si vedono i ritocchi in trasparenza. Questi metodi sono radicalmente differenti dalla modellatura solida e fluida delle icone del XII secolo, rendendo la forma più piatta e immateriale. In questa maniera pittorica non è difficile cogliere un peggioramento qualitativo della tecnica iconografica bizantina matura, giunta nella Rus' nell'XI secolo, ma si manifesta nello stesso tempo anche una caratteristica nuova. L'esecuzione si fa più libera e meno canonica, lo strato superiore di colore acquista una particolare instabilità dovuta alla stesura irregolare del pigmento. Questa tradizione pittorica troverà una continuazione nelle icone di Pskov e nelle «maniere del Nord» più tardive.

Nell'icona della *Sinassi degli arcangeli* c'è un particolare che è indice della penetrazione dei gusti popolari nell'iconografia: il ricco ornamento che decora il terreno. Inizialmente era stata avanzata l'ipotesi che si trattasse di una aggiunta posteriore, ma durante la pulitura dell'icona si è accertata l'appartenenza dell'ornamento alla pittura originale. Qui l'iconografo diede libero sfogo alla sua ingenua passione per l'«arabesco», violando temerariamente tutti i canoni tradizionali; non si limitò, come gli artisti bizantini, a rari cespugli, ma introdusse agili pianticelle in germoglio con motivi floreali, privando così la superficie piana del terreno della sua caratteristica funzionale⁷⁴.

Le icone russe dei secoli XI-XIII non formano dei gruppi stilistici relativamente distinti come per esempio le icone del Duecento⁷⁵. Ciò dipende prima di tutto dall'esiguità e dalla casualità delle opere pervenute, sparse per di più in un enorme territorio. E tuttavia già in questa prima fase di sviluppo, in cui lo stile iconografico era ancora assai monolitico, incominciano a delinearsi i primi contorni delle singole scuole, a Novgorod, Vladimir, Jaroslavl'. Certamente anche Kiev aveva la propria scuola iconografica, ma le sue opere purtroppo non ci sono pervenute.

I principali centri di produzione artistica nel periodo più antico erano le botteghe presso le corti principesche e i palazzi arcivescovili, che avevano saputo assimilare nella maniera più organica l'estetica bizantina, e quasi tutte le icone di cui abbiamo parlato finora provengono proprio da queste botteghe. Esse rappresentano la prima fase nello sviluppo della pittura russa su tavola, in cui l'influenza di Bisanzio era ancora molto forte e il processo di cristallizzazione dei tratti nazionali era solo agli inizi. Quanto fu irregolare lo sviluppo di questo processo e quanto molteplici le sue forme espressive, è ciò che abbiamo cercato di mostrare nel presente capitolo.

TAV. 27

TAV. 29

LA SCUOLA DI NOVGOROD E LE «MANIERE DEL NORD»

A causa dello sviluppo relativamente scarso delle città, la Rus' non aveva tante scuole iconografiche come l'Europa occidentale. Inoltre le città russe conservarono a lungo un genere di vita patriarcale ed erano legate molto strettamente alle popolazioni contadine del circondario; tutto ciò si rifletteva naturalmente anche sull'arte, sotto forma di un rafforzamento della componente primitiva, e naturalmente ritardò la formazione delle singole scuole con le loro caratteristiche individuali chiaramente espresse. Se in questi ultimi tempi si è incominciato a parlare di una abbondanza di scuole nell'iconografia antica russa, ciò è piuttosto frutto delle oziose fantasie degli studiosi, che trasferiscono meccanicamente sul processo artistico russo le categorie dell'arte europea, e non corrisponde alla realtà storica concreta. Nell'iconografia russa dei secoli XIV-XV esistevano, a rigor di termini, solo tre grandi scuole: Novgorod, Pskov e Mosca. Le loro opere, soprattutto nelle fasi più mature di sviluppo, presentano effettivamente dei tratti comuni tipici di una scuola. Né Rostov, né Suzdal', né Tver', né Nižnij Novgorod diedero mai vita a scuole di tale importanza e dimensioni, anche se in queste città lavoravano diverse botteghe. Riguardo a questi centri artistici secondari, si può dire che sicuramente possedevano un proprio organico di iconografi, che usavano un dialetto locale, ma essi non giungeranno mai ad eguagliare l'eccellso livello artistico delle opere di Novgorod, Pskov e Mosca. Anche noi perciò raggrupperemo il nostro materiale secondo le tre scuole principali, e solo nel capitolo conclusivo daremo una panoramica dei centri artistici nei principati della Rus' centrale, che non ebbero mai una funzione decisiva.

Felicitemente sfuggita all'invasione tatarica, nei secoli XIV-XV Novgorod visse un periodo di grande prosperità economica e culturale. Questa città libera con una forte classe artigiana diede vita ad ampi rapporti commerciali oltremare e a una dinamica opera di colonizzazione dei vasti territori settentrionali, inestinguibile fonte di ricchezza per i novgorodiani. Intraprendenti e decisi, pratici ed efficienti, essi portavano ovunque quello spirito di iniziativa privata che si rispecchiava particolarmente nel loro ordinamento repubblicano, con a capo un governatore elettivo che limitava il potere del principe, col suo arcivescovo scelto da «tutta la città», con il chiassoso *veče*, dove si scontravano gli interessi della potente classe dei boiari e del ceto militare, con i ricchi mercanti che sempre più spesso figuravano come donatori di chiese e committenti di icone.

Per l'iconografia novgorodiana del XIV secolo ebbe un'enorme importanza l'eredità artistica del secolo XIII. In un secolo in cui i rapporti culturali e commerciali con Bisanzio erano quasi interrotti, ed era cessata di conseguenza l'importazione di icone, fu naturalmente più facile liberarsi dell'influenza bizantina. Questa situazione preparò il terreno a una più vasta assimilazione dei motivi e delle forme popolari; la pittura novgorodiana del XIII secolo acquistò così uno stile più primitivo, ma nello stesso tempo anche più ricco e variato.

Nel XIV secolo a Novgorod l'affresco era un'arte molto più bizantineggiante della pittura su tavola, attingendo potenti stimoli dai lavori dei maestri greci di passaggio. I nomi di due di loro sono

ricordati dalle cronache: «Il greco Isaia e compagni», che affrescò nel 1338 la chiesa dell'Ingresso in Gerusalemme, e il famoso artista Teofane il Greco, che nel 1378 decorò con affreschi la chiesa del Salvatore della Trasfigurazione. Paragonando gli affreschi di Novgorod del XIV secolo con le icone dello stesso periodo si può notare come le tradizioni locali si fossero mantenute assai più stabilmente nella pittura su tavola. Per il suo basso costo rispetto all'affresco, l'icona era un'arte più popolare; un'icona poteva essere commissionata anche da una persona non particolarmente ricca, e tanto più dalle corporazioni cittadine, che acquistavano sempre maggiore importanza a Novgorod con il consolidarsi del ceto artigiano. Raggruppati per quartieri, strade, in «centurie», secondo i mestieri, gli abitanti di Novgorod amavano commissionare icone per le chiese in legno e in muratura che sorgevano in gran numero. Questo processo era iniziato già nel XII secolo, ma raggiunse il suo pieno sviluppo solo nel XIV secolo. Nei tempi antichi il ruolo principale spettava, come abbiamo visto, alle botteghe principesche e arcivescovili; ora accanto ad esse compaiono botteghe che servono una cerchia molto più ampia della popolazione novgorodiana, compresi i contadini dei vasti territori settentrionali. A Novgorod la produzione di icone «per l'esportazione» divenne rapidamente una professione redditizia, e gli astuti novgorodiani non mancarono di trarne le debite conseguenze. Probabilmente i principi, perduto ormai il loro peso politico e la loro importanza economica, in questa fase non avevano più le loro botteghe di corte, e non commissionavano più costosi affreschi, sostituiti in questo dagli onnipotenti e ricchi boiari. E se la pittura monumentale di Novgorod rimase per tutto il XIV secolo nell'orbita della concezione formale bizantina, nell'icona invece si cristallizzò rapidamente un nuovo linguaggio artistico con caratteristiche locali chiaramente espresse.

Il panorama dell'iconografia novgorodiana del XIV secolo è quanto mai variegato e contraddittorio. Essendosi conservato un numero relativamente esiguo di icone, e per di più in un assortimento del tutto casuale, è molto difficile ricostruire in modo organico il suo sviluppo. Le tradizioni del secolo precedente continuarono a farsi sentire a lungo, soprattutto nella prima metà del XIV secolo. Questa tendenza arcaica si mantenne anche nella seconda metà del secolo, e ciò si spiega con la presenza a Novgorod di botteghe che servivano diversi ceti sociali. Negli anni '30 del secolo giunsero a Novgorod esempi dell'arte paleologa, che non ebbero una funzione determinante, pur trovando ripercussione in alcune icone. Il ruolo decisivo non spettava, a differenza di Mosca, a questa tendenza bizantina, ma a quella corrente locale che andò rafforzandosi dall'ultimo quarto del XIV secolo e raggiunse il suo apice a cavallo tra i due secoli, quando si delinearono chiaramente i tratti specifici della scuola pittorica novgorodiana.

Sicuramente nella prima metà del XIV secolo si dipingevano icone ancora molto arcaiche nella loro struttura formale; tra queste ricordiamo opere come la *Discesa agli inferi* (Museo di storia e architettura di Novgorod)⁷⁶, *San Nicola* dal fondo rosso (Ermitage)⁷⁷, *Boris e Gleb* (Museo storico di Mosca)⁷⁸ e anche due icone agiografiche del Museo russo, *San Giorgio* e *San Nicola Taumaturgo*⁷⁹. Tutte queste icone non presentano particolari somiglianze stilistiche, ma appartengono a un'unica tendenza, che rappresenta la fase più antica nello sviluppo della pittura novgorodiana su tavola del XIV secolo, ancora profondamente radicata nella cultura artistica dell'epoca precedente.

Di particolare interesse è la comparsa delle icone agiografiche, portate nella Rus' da Bisanzio. La zona centrale presentava generalmente un santo a figura intera o a mezzo busto, e i riquadri sulla cornice ospitavano le scene della sua vita. I soggetti di queste scene erano presi spesso da fonti apocrife, concedendo così all'artista una maggiore libertà interpretativa. Inoltre, col progressivo sviluppo dell'arte nei secoli XIV e XV, in queste scene incominciarono a penetrare elementi realistici (come per esempio componenti architettoniche e particolari di vita quotidiana). Ma la scena della vita di un santo non diventò mai una pura scena di genere; essa conservò sempre la distanza tra il mondo ideale e il mondo reale, il principio speculativo si faceva sempre sentire. I fatti descritti a chi prega davanti

all'icona si svolgevano al rallentatore, come fuori dal tempo e dallo spazio. Inoltre le scene della vita erano paragonabili a una sorta di ideogrammi, che alludevano all'episodio raffigurato invece di comunicarlo nella maniera circostanziata tipica del realismo maturo.

Alla categoria di queste icone agiografiche appartengono appunto le icone del Museo russo dipinte all'inizio del XIV secolo. Il loro linguaggio artistico è estremamente laconico; le quinte architettoniche sono ridotte al minimo, con predominanza del colore puro con le giustapposizioni di rosso e bianco tanto amate dai novgorodiani. L'icona di *San Nicola Taumaturgo* è dipinta in uno stile molto dolce, mentre l'icona di *San Giorgio con scene della vita* è eseguita in una maniera molto dura, quasi «cartellonistica». Nelle scene sulla cornice sono raffigurati vari episodi del martirio di san Giorgio, e nel campo centrale una variante elaborata del miracolo di san Giorgio col drago e la principessa Elisava (invece di Elisabetta!), con i regali genitori e un vescovo che guarda fuori dalla torre. Tutti gli elementi fondamentali di questa composizione si trovano già nel famoso affresco del XII secolo nella chiesa di San Giorgio a Staraja Ladoga. Ma quella sfumatura fantastica, propria dell'affresco, è ancora più rafforzata nell'icona con le sue proporzioni contrastanti, le figure che sembrano librarsi nell'aria e il suo ingenuo stile narrativo. La principessa sembra un giocattolo, e così pure il drago, che striscia docile dietro Elisava⁸⁰. Giorgio non ha nulla di bellicoso: anche se nella sinistra impugna una lancia, con quest'arma non minaccia nessuno, la porta solo in resta, galoppando sul suo bianco destriero verso il campo per difendere la seminagione dei contadini.

Estremamente espressive sono le scene sulla cornice che riproducono prevalentemente vari episodi del martirio. Giorgio viene squartato, picchiato, lo seppelliscono con le pietre, lo fanno entrare in una caldaia piena di acqua bollente, gli segano la testa e gli infliggono innumerevoli torture. Ma tutto invano. Il santo esce indenne da ogni avversità, e il suo volto resta impassibile, come se non sentisse nulla e non provasse nulla. Così il maestro di Novgorod rappresenta il racconto sull'eroismo del martire, e lo fa in modo tanto vivo e convincente che, nonostante l'ingenuità del suo linguaggio artistico, ogni episodio acquista una concretezza sorprendente.

La corrente arcaica rappresentata dalle icone che abbiamo citato sopra non era l'unica esistente a Novgorod. Accanto a essa si formò negli anni '30 del XIV secolo una tendenza più avanzata, legata alla penetrazione di esempi di arte paleologa. Già nelle figure che decoravano le porte di san Basilio, eseguite per la cattedrale della Santa Sofia nel 1336 (conservate oggi ad Aleksandrov), si riscontrano nuovi tratti stilistici (figure più allungate e leggere, una maggiore dinamicità, le vesti svolazzanti)⁸¹. Due anni dopo giunse a Novgorod «il greco Isaia e compagni», che dipinse nel 1338 la chiesa dell'Ingresso in Gerusalemme, e quarant'anni dopo un altro pittore greco, il geniale Teofane. Tutto questo naturalmente stimolava la creatività degli artisti novgorodiani verso nuove ricerche.

È assai probabile che le tre lunghe tavole provenienti dall'iconostasi della cattedrale della Santa Sofia e raffiguranti le *dodici feste* (iniziando dall'*Annunciazione* e finendo con la *Discesa dello Spirito Santo* e la *Dormizione*) siano legate alla bottega ricordata nelle cronache come «il greco Isaia»⁸². Quella stessa cronaca riferisce che nel 1340 nella chiesa della Sofia una parte delle icone bruciò in un incendio e l'arcivescovo Vasilij commissionò la pittura di nuove icone per l'anno successivo⁸³. Secondo l'ipotesi di V.V. Filatov, tali icone sarebbero proprio le tre tavole con le *feste* che abbiamo appena ricordato. Non sono opere di grande qualità, la composizione è poco ritmica, ma in compenso sono ricche dal punto di vista cromatico, con generoso impiego di oro e blu di lapislazzulo. Sono icone di fattura greca, e non russa, come indicano il colorito, le iscrizioni e l'iconografia⁸⁴. Le *feste* della cattedrale della Sofia furono probabilmente la fonte principale dei nuovi motivi «paleologi», a cui gli artisti locali potevano facilmente attingere, cosa che non mancarono di fare. Ancora più ricco dovette essere il contributo di Teofane il Greco, la cui arte destò una grande impressione nei novgorodiani. Ma l'arte bizantina paleologa non lasciò nell'iconografia novgorodiana del XIV secolo una traccia profonda come nella pittura monumentale.

TAV. 30

TAV. 31

Alla tendenza bizantineggiante si possono riallacciare solo tre icone novgorodiane dipinte tra la metà e la fine del XIV secolo: l'*Apostolo Tommaso* dal fondo rosso, per le delicate fattezze del volto e i drappaggi della veste presenta una somiglianza non soltanto con gli affreschi del monastero di Skovorodka presso Novgorod (1360 circa), ma anche con le migliori icone greche. La conoscenza di queste ultime si coglie anche nella grande *Annunciazione* (Museo di storia e architettura di Novgorod), di fattura abbastanza grossolana e infelice anche dal punto di vista della composizione⁸⁵. Tra l'arcangelo e la Madre di Dio è collocata la figurina di san Teodoro Tirone, introdotta sicuramente per volere del committente, di cui questo santo era il patrono. Il motivo del movimento dell'arcangelo è ispirato all'icona greca della cattedrale della Sofia; ma il maestro novgorodiano ha reso tutta la figura perfettamente piatta, non comprendendo evidentemente la modellatura del corpo con l'aiuto dei panneggi, e allontanandosi così decisamente dal modello greco. Lo stesso aspetto appiattito si ritrova anche nella figura di Maria e soprattutto nel trono, che ha perduto anche ogni minimo accenno di volume. Alla corrente bizantineggiante si può riferire in un certo senso anche l'icona della *Protezione della Madre di Dio* conservata nel Museo di Novgorod. Sebbene la sua iconografia, le proporzioni tozze delle figure, il colorito intenso e la composizione laconica siano tipicamente russe, nella fattura del volto, con i suoi schiarimenti accuratamente ponderati e le audaci lumeggiature, si percepisce una grande familiarità o con le icone greche, oppure, cosa più probabile, con gli affreschi fortemente bizantineggianti della chiesa della Natività della Madre di Dio sul cimitero. Poiché l'icona della *Protezione della Madre di Dio*, a giudicare dalle sue dimensioni, doveva essere destinata a una chiesa, esistono validi motivi per datarla al 1399, anno in cui fu costruita la chiesa in muratura della *Protezione della Madre di Dio* nel monastero di Zverin, da dove proviene l'icona.

TAV. 34

TAV. 32

Sarebbe molto importante sapere quali icone dipinse Teofane il Greco nei dieci anni che trascorse a Novgorod, infatti non si limitò certamente a eseguire affreschi monumentali, ma lavorò anche come iconografo. Considerando il fortissimo influsso che esercitò sugli affreschisti locali (affreschi della chiesa di San Teodoro Stratilate e della Dormizione sul campo di Volotovo), si può dedurre con certezza che alla sua bottega si formarono anche iconografi novgorodiani. Ad essi dobbiamo la famosa icona della *Madre di Dio del Don*, con la *Dormizione* sul verso. Questa *Dormizione*, molto laconica nella composizione e simile per l'ardita maniera pittorica agli affreschi di Volotovo, rivela senza alcun dubbio la mano di un maestro novgorodiano; ma non sappiamo ancora chi sia l'autore di questa immagine: lo stesso artista che dipinse la *Madre di Dio col Bambino* sul lato anteriore dell'icona oppure un altro maestro. Si discute anche sul luogo di provenienza dell'icona, Kolomna, Mosca o Novgorod. Se si tratta di Kolomna o di Mosca, allora l'icona va datata agli anni '90, se invece è Novgorod agli anni '80. Si dibatte infine anche sul nome stesso dell'autore. Alcuni, come I.E. Grabar', P.P. Muratov e V.I. Antonova, attribuiscono l'icona al pennello di Teofane il Greco, altri, come D.V. Ajnalov e l'autore del presente studio, a un artista russo. Resta invece isolata l'opinione di L.I. Lifšic, che ravvisa nell'immagine della Madre di Dio la mano di un maestro serbo di scuola morava e nella *Dormizione* quella di un pittore novgorodiano. Tale contraddittorietà di giudizi è spiegata in parte dall'eccelsa qualità artistica dell'icona, che supera di molto il livello della produzione iconografica novgorodiana del XIV secolo. Ciò è dovuto al fatto che l'icona uscì direttamente dalla bottega di Teofane e fu eseguita dai suoi discepoli novgorodiani, più vicini a lui e certo anche i più dotati, che egli portò poi con sé a Mosca, dove si trova il maggior numero di copie di questa icona.

Sul lato anteriore è raffigurata la tradizionale *Tenerezza*. Il volto di Maria è colmo di tristezza, la Madre di Dio sembra presagire il tragico destino del figlio. Ma il suo volto non è soltanto triste; esso riflette una serenità interiore che gli dona una sfumatura di particolare dolcezza, estranea alle icone bizantine sullo stesso tema. Questa espressione dolce e umana è ottenuta grazie a un colore vibrante con intensi colpi di prezioso lapislazzulo e con un sapiente uso di linee leggere, arrotondate, che non hanno nulla di duro e impetuoso. Bisogna guardare attentamente il profilo ritmico della figura

di Maria, il contorno della testa del Bambino e della Madre di Dio che si avvicinano a un cerchio perfetto e le pieghe dolcemente drappeggiate del chitone di Cristo, il bordo morbidamente ondulato del *maphorion*, per capire con quale fine strumentazione lineare abbiamo a che fare. Tipicamente russa in questa icona è anche la coraggiosa asimmetria che caratterizza il volto della Madre di Dio: la guancia destra è molto più stretta della sinistra, la bocca è leggermente piegata a destra, gli occhi e la bocca sono collocati su assi non paralleli ma divergenti. Tutto ciò intensifica l'espressione e la vivacità dell'immagine. Un maestro bizantino, legato ai canoni classici, non si sarebbe mai permesso di costruire la forma in un modo così libero. Di regola il suo disegno presenta una maggiore precisione, ma una minore espressività emozionale. La gamma cromatica generale dell'icona, carica, densa e satura, si distacca dalla linea di sviluppo del colorito novgorodiano, più luminoso e squillante, ma, d'altra parte, non assomiglia nemmeno a quella che era tipica delle icone puramente bizantine del XIV secolo, con i loro ricercati semitoni. Ci troviamo davanti a una soluzione coloristica molto originale, che occupa un posto a sé nella storia della pittura del suo tempo. L'icona della *Madre di Dio del Don* è un'opera altrettanto unica quanto la *Madre di Dio di Vladimir* e la *Deesis* a mosaico della Sofia di Costantinopoli. È un'opera straordinaria per i suoi pregi artistici, a prescindere dal fatto che la si attribuisca a Teofane in persona oppure alla sua scuola.

L'immagine sul verso dell'icona fu eseguita da un altro maestro, più focoso e impulsivo. Nella sua interpretazione la scena della Dormizione risulta completamente diversa dalla versione data da altri artisti; è più intima e immediata. Gli apostoli sono gente comune; commossi e afflitti, sono giunti a rendere l'ultimo omaggio alla madre del loro maestro. Un unico sentimento li accomuna: un'infinita tristezza. Ed è talmente forte da smussare le espressioni individuali, rendendo ciascuno di loro partecipe di un gesto comune, «universale». Osservando attentamente il volto di Maria, sembra quasi che gli apostoli cerchino di imprimerli nella mente i suoi lineamenti, coscienti di vedere la Madre di Dio per l'ultima volta. Questa condizione spirituale è resa in modo estremamente veritiero dall'artista, che nella rappresentazione di questo episodio si ispirò probabilmente a qualche funerale di campagna a cui aveva assistito. Ed è indicativo che tutti i suoi apostoli siano delle figure tipicamente contadine, senza alcuna traccia di aristocratismo bizantino. Le teste degli apostoli sono magnifici dettagli pittorici di una grande forza espressiva, un'ulteriore testimonianza dell'acuto senso di osservazione e della memoria fedele di cui l'artista russo antico era dotato.

Se la pittura del lato anteriore, con lo stile fluido dell'incarnato, le tonalità dorate del chitone di Cristo, il blu di lapislazzulo intenso della cuffia, della manica, del rotolo e del clivio (fascia dorata che decora il manto per tutta la lunghezza. NdT) hanno qualcosa di prezioso, la *Dormizione* si mantiene in una gamma cromatica del tutto diversa, più scura e drammatica. Predominano gli azzurri carichi, i verdi intensi, i toni marrone cioccolato, audacemente contrapposti con tonalità di bianco, rosso vivo, giallo dorato, blu marino e rosa tenero. Il colore è steso in maniera uniforme, con demarcazioni precise, le ombre marrone olivastro sui volti sono pesanti, gli schiarimenti e le lumeggiature molto marcati. La composizione, in cui sono tralasciati tutti gli episodi marginali tanto apprezzati dagli artisti serbi, è estremamente laconica, caratterizzata da quel carattere costruttivo che era tanto apprezzato dai novgorodiani. A Novgorod fanno pensare anche la particolare semplificazione delle linee dei profili e i personaggi in puro stile popolare, che richiamano molto gli affreschi di Volotovo. L'autore della *Dormizione* era un fedele discepolo di Teofane il Greco, ma interpretò a modo suo il linguaggio artistico di quest'ultimo, dando origine a una simbiosi insolita nella sua originalità.

Nonostante l'arrivo a Novgorod di Teofane il Greco, i novgorodiani continuarono ostinatamente a seguire la propria tradizione, con una particolare tenacia nel campo dell'iconografia, dove la corrente teofanica andò rapidamente estinguendosi. Perciò poterono nascere a Novgorod ancora alla fine del XIV secolo opere così arcaiche come l'icona di *San Nicola Taumaturgo con scene della vita*, che riprendeva le tradizioni della prima metà del secolo, o la piccola icona di *Boris e Gleb*⁸⁶, oppure

TAV. 33

ancora il *San Giorgio*, di fattura molto primitiva⁸⁷. La cristallizzazione nell'iconografia di tratti specificamente novgorodiani iniziò, a quanto pare, dagli anni '70-'80 del XIV secolo, quando furono dipinte alcune icone recentemente scoperte: la *Discesa agli Inferi* (Museo russo), dall'accurata costruzione, con i gruppi dei santi e delle montagne che si controbilanciano a vicenda, e nello stesso tempo piena di brioso movimento, e *Boris e Gleb* del Museo di Novgorod (dipinta attorno al 1377). Dal punto di vista iconografico quest'ultima era molto vicina all'icona moscovita degli anni '40 della cattedrale della Dormizione (oggi conservata alla Galleria Tret'jakov). Ma tutto ciò che nell'icona moscovita era contrassegnato dal marchio dell'aristocraticità, in quella di Novgorod è molto semplificato. Le figure hanno perso la loro eleganza, sono diventate più tozze, le teste sono più grandi; i grossi cavalli non caracollano più, ma vanno pesantemente al passo; le montagne, data la forma meno allungata della tavola, non crescono più in verticale, ma si limitano a riempire la parte inferiore dell'icona. Boris e Gleb cavalcano come appena usciti da uno stemma, tale è la loro precisione e rifinitura quasi araldica. I volti dei due santi sono elaborati con grande scioltezza pittorica, ispirati in parte ai modelli dell'arte monumentale.

Il periodo più felice nella storia dell'iconografia novgorodiana fu probabilmente quello a cavallo tra il XIV e il XV secolo. Nelle icone di questo periodo i colori acquistano una purezza e una sonorità mai viste. La tavolozza si fa più chiara e luminosa, e scompaiono le ultime tracce delle tonalità cupe di un tempo. Risorgono le migliori tradizioni dell'iconografia novgorodiana del XIII secolo; il cinabro fiammante diventa il colore preferito, determinando il carattere gioioso, allegro di tutta la tavolozza. Questo cinabro viene usato in audaci accostamenti con il fondo oro, e con pigmenti bianchi, verdi, olivastro, rosa tenero, blu celeste, ciliegia carico e giallo. Le forme diventano più semplici e geometriche, il loro volume si riduce quasi a zero, l'accento principale è posto sul profilo. Si elaborano gli schemi compositivi preferiti, facilmente comprensibili, laconici, sfoltiti. Vedono una grande diffusione le icone che raffigurano un gruppo di santi in fila, e si forma nello stesso tempo il tipo di santo prediletto: figure forti, robuste, piuttosto tarchiate, con le spalle curve, le teste quasi rotonde con i lineamenti fini e i tipici nasini spioventi. Nell'esecuzione dei volti, delle vesti e delle montagne compare quello studio metodologico che si trasformerà più avanti in un sistema pittorico canonizzato. Nelle icone del tardo XIV secolo e della prima metà del XV non c'è ancora traccia di aridità: sono dipinte in maniera leggera e sciolta, senza alcuno sforzo, e proprio in questo sta il loro particolare fascino. Ma ormai non si trova più quella molteplicità di tendenze che caratterizzava l'iconografia dei secoli XIII-XIV, non c'è più quell'ampiezza di esecuzione, quella monumentalità. Tutto ciò si riflette in particolare sulla brusca riduzione delle dimensioni delle icone (salvo quelle destinate all'iconostasi). Lo stile pittorico, fattosi più miniaturistico, con un sistema più organico di schiarimenti e lumeggiature, comprova la vittoria del principio iconografico. Gli echi della pittura paleologa, che si facevano ancora sentire in certe icone del secolo precedente, si sono ormai quasi spenti, dissolti in una concezione puramente novgorodiana della forma, della linea e del colore.

C'è fra le altre un'icona monumentale significativa non solo come importante opera d'arte, che aiuta a far luce sullo stile dell'iconografia novgorodiana del tardo XIV secolo, ma anche come ferma risposta all'eresia degli *strigol'niki*, importata a Novgorod da Pskov nell'ultimo quarto di secolo e assai temuta dall'alta gerarchia ecclesiastica. Questa icona, conservata nella Galleria Tret'jakov, raffigura la cosiddetta *Paternità*. Il Dio della tradizione è raffigurato in un tipo iconografico noto a Bisanzio e nella Slavia meridionale, ma che in epoche precedenti non è testimoniato in ambito russo. Dio Padre è assiso su un trono rotondo, avvolto in una bianca veste, con attorno al capo un nimbo crociato. Sulle sue ginocchia siede il Cristo Emmanuele, che regge con le due mani il disco con la colomba, simbolo dello Spirito Santo. Anch'egli porta un nimbo crociato. Lo sgabello del trono è circondato dai «troni» (ruote infuocate con occhi e ali). Sopra il trono stanno i serafini, e ai lati due santi stiliti, forse ispirati all'affresco di Teofane il Greco nella chiesa del Salvatore della Trasfigurazione, dove accanto

alla Trinità dell'Antico Testamento compaiono ugualmente gli stiliti⁸⁸. Sulla destra in basso vediamo un giovane apostolo (Tommaso o Filippo), la cui figura rompe la rigida simmetria della composizione. Questo personaggio si può interpretare solo come il santo protettore del committente, il quale desiderava averlo raffigurato nella sua icona. I nomi di Tommaso e Filippo si incontrano spesso nelle cronache novgorodiane tra i nomi di governatori, sovrintendenti e boiari. Considerate le notevoli dimensioni dell'icona, si può supporre che essa sia stata eseguita per incarico di un committente ricco ed esperto. Le iscrizioni dell'icona dimostrano inconfutabilmente che essa doveva dare una lampante lezione agli eretici che negavano l'uguaglianza e l'unità delle tre Persone della Trinità.

È significativo che tra le iscrizioni dell'icona manchi il termine «Antico di Giorni» normalmente usato dai greci e dagli slavi meridionali (con «Antico di Giorni» si intendeva il Cristo, poiché nella concezione dei teologi bizantini non era possibile raffigurare Dio Padre). Ai lati del capo di Dio Padre leggiamo: *O(te)c' i Syn' i s(vja)ty(j) Duch'* (Padre e Figlio e Spirito Santo). Di conseguenza l'Antico di Giorni compare qui già come Dio Padre *raffigurabile*, circostanza, questa, inaccettabile per un rigoroso teologo bizantino. Tuttavia l'artista introduce una piccola ma sostanziale correzione. Sopra la spalliera del trono colloca ancora una iscrizione: *IC XC*, con la quale sottolinea l'unità delle Persone della Santissima Trinità, cioè l'unica e identica essenza di Dio Padre e del Figlio. Ma non si ferma qui. Sopra la colomba che simboleggia lo Spirito Santo pone ancora una volta il nome della seconda Persona della Trinità (*IC XC*), per sottolineare ancora di più l'unica e identica essenza della seconda e della terza ipostasi. Non vi è alcun dubbio che, con l'aiuto di queste iscrizioni, sia il committente dell'icona, sia il suo autore intendessero difendere la Trinità dalle false dottrine propagate dalla setta eretica degli *strigol'niki*. Così quest'opera dell'iconografia di Novgorod si inserisce organicamente nel vivo contesto storico che determinò totalmente il suo complesso contenuto ideale.

Poiché lo sgabello del trono non poggia saldamente sul suolo, ma lo sfiora appena, sembra quasi che il trono e la figura che vi è assisa siano librati in aria, apparendo allo spettatore come in una visione miracolosa. A creare questa impressione contribuiscono anche le figure degli stiliti, le cui colonne mancano di un punto di appoggio. Solo l'apostolo omonimo del committente è saldamente appoggiato sul terreno. Con questi espedienti l'artista novgorodiano fa apparire la figura di Dio Padre avvolta in bianche vesti come innalzata in cielo. Con magistrale abilità l'iconografo manovra il contrasto tra questa veste bianca come la neve e il colore giallo dorato del fondo e della cornice. La sua tavolozza contenuta, ridotta, è del tutto giustificata, poiché raggiunge un effetto molto ricercato: un'impressione di solenne monumentalità.

È difficile dire quale influsso abbia esercitato l'eresia degli *strigol'niki* sui sentimenti religiosi dei novgorodiani. Forse, come le eresie dei secoli XII-XIII in Europa occidentale, ebbe come effetto un approccio più libero alla religione. In ogni caso, solo dalla seconda metà del XIV secolo la religiosità novgorodiana acquista caratteristiche individuali così precise da lasciare una profonda impronta su tutte le sue opere iconografiche su tavola, nessuna esclusa. Questa religiosità è caratterizzata da una fede ardente e da un approccio un po' personale nei confronti dei dogmi religiosi; ma nello stesso tempo si distingue per il suo spirito razionale, assai poco metafisico. Da qui è facile gettare un ponte verso la vita pratica; essa ha assimilato organicamente in sé i pensieri e i sentimenti popolari, è animata da un'accattivante sincerità e spontaneità. Ecco perché l'arte religiosa di Novgorod commuove tanto per la sua ingenua immediatezza. Le sue immagini chiare e semplici sono tanto concrete da sembrare quasi essere frutto della viva fantasia popolare.

Già nella scelta dei santi raffigurati nelle icone di Novgorod si riflettevano chiaramente i gusti popolari. I santi più venerati erano il profeta Elia, Giorgio, Biagio, Flora e Lauro, Nicola, Parasceve Pjatnica e Anastasia, considerati i protettori dei contadini, e pronti a intercedere per le loro affezioni e necessità. Elia è il signore del tuono, che dona ai contadini la pioggia e custodisce la loro casa dagli incendi; san Giorgio, vincitore del drago, è il signore dei campi e custode delle greggi; il canuto san

Biagio è il protettore degli animali, mentre Flora e Lauro sono i santi degli armenti, protettori dei cavalli, tanto preziosi per gli agricoltori. Il saggio Nicola Taumaturgo è patrono dei carpentieri, il santo prediletto di tutti i viandanti, i sofferenti, protettore dagli incendi, che costituivano uno spaventoso flagello della Rus' «contadina». Parasceve Pjatnica e Anastasia sono sante molto popolari a Novgorod, città di mercanti, quali protettrici del commercio e dei mercati.

La corrente popolare si fa insistentemente strada nelle icone dipinte tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, caratterizzate da una profonda unità stilistica. Forse in nessun altro caso emerge tanto distintamente il legame diretto tra il soggetto iconografico e gli interessi reali della vita come in una icona di Novgorod conservata al Museo storico di Mosca, che mostra in alto, sullo sfondo di un paesaggio roccioso, assisi i santi Biagio e Spiridione, e sotto gli animali da essi protetti: mucche, tori, capre, pecore, vitelli e cinghiali, di colore rosso vivo, arancio, bianco, violetto, ceruleo e verde.

Biagio era un santo molto popolare a Novgorod. Il suo culto si formò sotto l'influsso della adorazione alla divinità locale slava chiamata Veles (o Volos) e di una leggenda portata da Bisanzio⁸⁹. Già Joannis Geometrae, scrittore greco del X secolo, chiama Biagio «grande custode dei tori». Nei *Minei* greci viene chiamato anche pastore. Probabilmente nella Rus' il culto contadino di san Biagio si radicò soprattutto là dove erano ancora vivi gli echi del culto pagano di Veles, dio del bestiame, e anche nell'icona Biagio è accompagnato da tutta la mandria. Di fronte a lui è assiso Spiridione, vescovo di Tremontone (Cipro), un santo molto venerato a Bisanzio, che secondo la leggenda era stato originariamente un pastore. Divenuto vescovo, continuò ad andare in giro col bastone pastorale e indossando un berretto di vimini intrecciati. La stessa parola «*spiridion*» in greco indica un cestino rotondo intrecciato. Con questo berretto è raffigurato nell'icona e nell'affresco di Teofane nella chiesa del Salvatore della Trasfigurazione. Spiridione era considerato il protettore della fertilità della terra. Per legare la festività cristiana a quella pagana, la Chiesa fissò la sua memoria al 12 dicembre (vecchio calendario). Come è noto, proprio il 12 dicembre il giorno ricomincia ad allungarsi, e a questa data in epoca precristiana si attribuiva una grande importanza, sottolineandola con una apposita festa, chiamata *koljada* (lat. *calendae*, NdT), che ricordava «la svolta del sole nell'estate». Il 12 dicembre fu battezzato dalla Chiesa «svolta di Spiridione»; si capisce così perché a Novgorod la venerazione di Spiridione fosse strettamente legata all'adorazione del sole e delle forze della natura che si risvegliano a primavera. Probabilmente proprio per questo nella sua icona l'artista novgorodiano raffigura Biagio assieme a Spiridione, che rappresentano qui i patroni della pastorizia e dell'agricoltura.

Uno dei santi prediletti a Novgorod era san Giorgio⁹⁰. Al Nord, nelle province di Novgorod, della Dvina e di Vjatka, numerose erano le chiese a lui dedicate. In suo onore erano stati composti inni che lo cantavano come il signore della campagna e instancabile aiuto dei colonizzatori della periferia nordorientale della Rus', mentre nelle leggende locali era glorificato come difensore dei novgorodiani nelle loro lotte con gli stranieri dei territori dello Zavoloč'e. La festa religiosa di san Giorgio fu stabilita al 23 aprile, e, secondo la tradizione popolare, in quel giorno il santo usciva sul suo cavallo bianco per proteggere il bestiame al pascolo⁹¹. A poco a poco l'immagine di «Egorij il Valoroso» divenne uno dei temi più diffusi nell'iconografia di Novgorod, e varie stupende icone novgorodiane raffiguranti san Giorgio si sono conservate fino a oggi. Particolarmente bella è l'icona del Museo russo, eseguita a cavallo tra il XIV e il XV secolo. Giorgio galoppa sul bianco destriero, macchia luminosa che si stacca da un fondo rosso sgargiante. La sua figura è magistralmente inscritta nella tavola rettangolare dell'icona. L'artista non esita a invadere i bordi dell'icona con l'estremità del mantello svolazzante, la mano destra di Giorgio, la coda e le zampe anteriori del cavallo; domina con tale sicurezza tutti i dettagli dell'arte compositiva che non ha alcuna difficoltà a ristabilire l'equilibrio delle parti con l'aiuto delle montagne: più alte a sinistra, e più basse a destra, dove campeggiano il corpo e la testa del drago; a sinistra svolazza il mantello di san Giorgio, bilanciato a destra dalla mano destra di Dio. In tal modo ottiene una straordinaria «costruzione» della composizione. Il cavallo bianco galoppa con

un movimento turbinoso, obbedendo al cavaliere; Giorgio conficca la lancia nelle fauci del serpente, quasi compiendo col suo gesto quanto era già scritto nel libro del destino. Egli è il portatore del bene, della luce. Nel suo fulgore accecante c'è qualcosa di temporalesco, qualcosa che lo fa assomigliare al bagliore del lampo, e sembra quasi che non ci sia forza al mondo capace di fermare la corsa impetuosa di questo vittorioso guerriero.

Anche il profeta Elia godeva di grande popolarità a Novgorod. Dotata di una grande espressività è la sua immagine nell'icona della Galleria Tret'jakov, nella quale è raffigurato su un fondo rosso infuocato; il suo volto deciso è estremamente risoluto, ma egli è disposto a soccorrere solo chi lo pregherà con fervore, di tutto cuore, per chiedere il suo aiuto. Elia non ama scherzare, e i novgorodiani lo temono. Non a caso l'artista ha conferito al suo volto un'espressione marcata, penetrante: gli occhi neri come la pece sembrano letteralmente trafiggere l'osservatore; i baffi, la barba e le chiome sparse ricadono con linee scomposte, i «tratti vivi» sono applicati sopra l'incarnato con mano audace ed energica, accrescendo il *pathos* dell'immagine.

Dalla fine del XIV secolo vedono una grande diffusione le icone raffiguranti più santi. I novgorodiani, nella loro estrema praticità, preferivano commissionare un tipo di icone in cui fossero raffigurati assieme diversi patroni, aspettandosi così dall'icona un aiuto più concreto negli affari quotidiani. Normalmente questi santi erano disposti in fila, e sopra di essi era collocato l'emblema preferito della città, la Madre di Dio del Segno. Queste icone, con le loro composizioni statiche, comprensibili, essenziali, sono particolarmente belle per la loro finissima gamma cromatica. Gli artisti usano magistralmente le vesti variopinte dei santi per ottenere un'insolita intensità del colore puro, che potrebbe far onore allo stesso Matisse. Nell'icona del Museo russo vediamo Varlaam di Chutyn, san Giovanni Buono, Parasceve Pjatnica e Anastasia, nell'icona della Galleria Tret'jakov troviamo il profeta Elia, Nicola Taumaturgo e Anastasia⁹². I loro volti sono saggi, energici, volitivi, tutti compaiono in qualità di patroni, pronti a soccorrere i loro protetti.

Particolarmente interessanti sono le figure di Parasceve Pjatnica e di Anastasia⁹³. Il culto di Parasceve si basa, secondo alcuni studiosi, sull'antico culto pagano a Mokoš', dea del matrimonio e dea filatrice. In Bulgaria e in Macedonia la venerazione di Parasceve coincideva con il culto di un giorno della settimana, il venerdì (*pjatnica*). Resta ancora da spiegare perché si sia cominciato a considerare Parasceve anche come protettrice del commercio; forse entra in gioco qui il culto della divinità a cui era dedicato questo giorno della settimana. È anche possibile che abbia la sua influenza l'antico computo della settimana in cinque giorni, l'ultimo dei quali, festivo, poteva essere il giorno degli scambi commerciali. In ogni caso in terra russa (nella Russia centrale e a Novgorod) il venerdì era giorno di mercato e di apertura dei negozi. Non a caso nel 1156 dei mercanti che commerciavano con l'Occidente edificarono a Novgorod una chiesa dedicata a Pjatnica nella piazza del mercato; questa chiesa aveva certamente un significato particolare per i mercanti. Il culto di un'altra santa, Anastasia, è legato alla resurrezione. Ecco perché le immagini di Parasceve Pjatnica e Anastasia si incontrano così spesso nelle icone novgorodiane.

L'iconografia dei santi novgorodiani mostra chiaramente come l'arte religiosa di Novgorod fosse strettamente intrecciata con la vita reale e i suoi problemi. Tutte queste immagini di santi non incarnavano astratti concetti metafisici, non erano scarse allegorie dogmatiche nate da speculazioni del pensiero scolastico, bensì simboli viventi degli interessi più essenziali del contadino, che guardando l'icona di san Biagio pensava al suo unico puledro; quando pregava Parasceve Pjatnica pensava al prossimo giorno di mercato; quando contemplava il volto minaccioso di Elia gli veniva in mente la terra arida assetata di pioggia; quando sostava davanti all'icona di san Nicola cercava il suo aiuto perché lo salvaguardasse dagli incendi. Tutte queste immagini di santi gli erano vicine e familiari. Nonostante la loro astrattezza, ai suoi occhi erano piene di un contenuto vitale concreto che gli consentiva di accostarsi all'icona in modo estremamente emotivo, tanto da apparirgli come il racconto poetico di esperienze vissute e sofferte.

TAV. 38

TAV. 40

TAV. 41

TAV. 42

TAV. 39

TAV. 43

Negli anni a cavallo tra il XIV e il XV secolo a Novgorod si dipingevano anche icone molto piccole (come per esempio *San Giorgio* e *San Demetrio di Tessalonica* della Galleria Tret'jakov)⁹⁴, croci processionali, medaglioni con i quali si decoravano le figure a busto della *Deesis* e dei santi, e delle insolite icone a venticinque scomparti raffiguranti la vita terrena di Cristo⁹⁵. Si dipingevano anche icone per tramezzi d'altare, ma non tante come nel XV secolo. I tramezzi dell'altare a Novgorod erano in legno ed erano composti di un epistilio (*tjabla*) sostenuto da colonnine tra le quali erano collocate le basse porte regali e dei plutei in legno⁹⁶. Non sappiamo tuttavia se sui pilastri ai fianchi del tramezzo dell'altare nelle chiese in pietra fossero collocate grandi immagini della Madre di Dio e di Cristo, come si usava nelle chiese bizantine⁹⁷, e non sappiamo nemmeno quando queste icone vennero trasferite dai pilastri in pietra agli spazi tra le colonnine del tramezzo. Nelle piccole chiese in legno questo passaggio si verificò probabilmente già nelle prime fasi di sviluppo. Tra le icone dell'ordine locale, in cui dovevano figurare obbligatoriamente le immagini della Madre di Dio e di Cristo, potevano esserci anche le icone del santo o della festa a cui era dedicata la chiesa. Inoltre in alcuni casi queste icone erano collocate su particolari mensole, o davanti ai pilastri del presbiterio (nelle chiese in muratura), oppure ai lati del tramezzo dell'altare, o lungo le pareti. Tra le icone di Novgorod del XIV secolo solo alcune possono essere collegate con certezza al tramezzo dell'altare, da dove si deduce che a quell'epoca la sua decorazione doveva essere estremamente modesta. Tra queste ricordiamo le figure a busto dell'ordine della *Deesis*⁹⁸ e l'icona dell'*Apostolo Pietro* conservate al Museo russo, che si trovavano sicuramente sull'epistilio. Lo spazio sotto l'epistilio era occupato a suo tempo nella cattedrale della Sofia di Novgorod da tre lunghe tavole raffiguranti le *dodici feste*, che chiudevano il vano ad arco dell'abside centrale. Nel XIV secolo i tramezzi dell'altare non conoscevano ancora le *Deesis* a figura intera, né i registri dei patriarchi e dei profeti che compariranno nelle iconostasi alte più tarde. A quel tempo le icone erano raggruppate in un ordine inferiore, locale, con poche tavole e una *Deesis* a busto sull'epistilio. Talvolta (probabilmente non sempre), c'era anche l'ordine delle *feste*. Lo sviluppo del tramezzo dell'altare a Novgorod nel XIV secolo non progredì oltre; l'iconostasi con la *Deesis* a figura intera comparve a Novgorod solo nel XV secolo, e probabilmente già sotto l'influsso di Mosca.

TAV. 44

TAV. 45

Una autentica perla dell'iconografia novgorodiana del primo XV secolo è l'icona quadripartita del Museo russo. Non si è ancora capito perché il suo autore abbia riunito in un'unica tavola quattro episodi che non hanno alcun legame tra loro: la Resurrezione di Lazzaro, la Trinità dell'Antico Testamento, la Presentazione al Tempio e San Giovanni evangelista che detta il suo Vangelo a Procoro: forse lo fece su richiesta del committente. Le quattro scene sono magistralmente combinate nella tavola rettangolare dell'icona. Nelle loro composizioni chiare, non ammassate, non c'è traccia di affollamento; l'artista utilizza con singolare abilità gli intervalli spaziali, che sotto il suo pennello acquistano un'espressività particolare. L'accento principale è posto sull'intensa macchia di colore (prevalentemente cinabro), che risalta nettamente sul fondo dorato. Tra le figure e gli sfondi architettonici e paesaggistici si instaura una sorta di interazione dinamica. Così, nella scena della *Resurrezione di Lazzaro* il movimento della mano destra di Cristo riproduce la linea a parabola della montagna, e il movimento contrapposto di Lazzaro che si curva e di Marta e Maria prostrate ai piedi di Cristo è accentuato dalle fenditure delle montagne rocciose fortemente stilizzate, le cui linee diagonali convergono verso la stessa mano di Cristo. Nella scena della *Presentazione al Tempio*, alla figura di Giuseppe a sinistra e di Gioacchino e Anna a destra corrispondono due alte costruzioni, voltate in modo da indirizzare lo sguardo dell'osservatore verso il centro, e la copertura a cupola del ciborio con la sua marcata parabola trova una continuazione nelle figure inchinate di Maria e Simeone. E accanto alle linee rigorosamente verticali delle colonnine del ciborio e dei vani bui negli edifici in secondo piano, i profili dolci e arrotondati delle figure leggermente inchinate acquistano ancora più dolcezza e flessuosità. Le straordinarie doti compositive del maestro novgorodiano si esprimono con particolare evidenza nella scena inferiore destra; tracciata con un'ardita parabola, la figura di Giovanni è racchiusa, come una noce

nel suo guscio, nella sagoma chiara della montagna che lo incornicia. Il profilo della montagna ripete quello della figura, e lo spuntone di roccia all'estrema destra, piegato verso destra, indica la direzione del movimento di Giovanni, raffigurato di tre quarti. A sua volta, il vano scuro della grotta «delinea» la sagoma della figura di Procoro curvo a scrivere, e le fenditure delle due montagne rocciose che si vedono sopra il suo capo riportano lo sguardo dell'osservatore su Giovanni. Tra le due figure si viene così a instaurare un legame compositivo ininterrotto. E benché questo sia minacciato dal sedile, dal tavolino cubico e dalla pedana raffigurati in diverse angolature, essi tuttavia non turbano l'equilibrio generale, essendo totalmente neutralizzati grazie alla loro raffigurazione in proiezione piana. L'artista novgorodiano tiene sempre conto di questa superficie piana della tavola, e non solo la preserva, ma si basa su di essa per costruire la composizione e in tutti i suoi calcoli proporzionali.

A partire dal XIV secolo un nuovo soggetto acquista grande popolarità nell'iconografia di Novgorod: la Protezione della Madre di Dio⁹⁹. La festa della «Protezione» (*Pokrov*), sconosciuta alla Chiesa greca, fu istituita nella Rus' di Vladimir-Suzdal' già nel XII secolo in ricordo della apparizione miracolosa della Madre di Dio al beato Andrea Jurodivyj, «folle in Cristo» (morto attorno al 936) e al suo discepolo Epifanij. Nella *Vita* di Andrea si narra che la Madre di Dio gli apparve presso le porte principali della chiesa delle Blacherne, e poi si accostò all'altare, davanti al quale incominciò a pregare per gli uomini; al termine della preghiera la Madre di Dio si tolse il manto, o *maphorion*, e reggendolo con le due mani lo stese sopra tutti i presenti¹⁰⁰. La principale reliquia della chiesa delle Blacherne era il *maphorion* della Madre di Dio ivi custodito. Secondo Guillaume Durand de Mende, autore del famoso *Rationale Divinorum Officiorum* (Lione 1565)¹⁰¹, da questo miracolo col *maphorion* nacque l'ufficio della Santissima Vergine recitato all'ora settima. «A Costantinopoli, – dice l'autore – in una chiesa si venerava un'immagine della Vergine Purissima, completamente coperta da un velo, e al venerdì all'ora sesta questo velo si alzava miracolosamente fino al vespro, scoprendo tutta l'immagine, e poi di nuovo, terminato il vespro, al sabato il velo ricadeva su quell'immagine e vi restava fino al venerdì successivo». Evidentemente il clero bizantino inscenava tale evento o qualcosa di simile, conferendogli un'appropriata spettacolarità. Ma finora nella pittura greca non è mai stata trovata una immagine della Protezione della Madre di Dio. L'iconografia di questo soggetto incominciò a formarsi non oltre il XIII secolo (porte occidentali della cattedrale di Suzdal', 1230-1233)¹⁰² e verso il XIV secolo era ormai completamente sviluppata nelle sue due varianti (il velo è disteso sopra la Madre di Dio oppure è Maria a reggerlo con le mani)¹⁰³. L'idea fondamentale dell'evento miracoloso e della festa della Protezione ad esso legata è perfettamente chiara: è il tema dell'intercessione e della misericordia; in altre parole quella stessa idea che traspare così chiaramente anche nella composizione della *Deesis*, tanto diffusa nella Rus'. Non a caso in uno *Sbornik* (miscellanea) della metà del XIV secolo conservato al Museo storico (Sin. 235), che contiene in particolare anche uffici liturgici, troviamo questa singolare invocazione alla Madre di Dio: «Prega Dio per noi peccatori che celebriamo la festa della Tua Protezione in terra russa»¹⁰⁴. L'istituzione della festa della Protezione nella Rus' è non solo indice di un risveglio della coscienza nazionale, ma anche della vitalità delle antiche credenze popolari, organicamente fuse nel culto della Madre di Dio. Come osserva acutamente E.S. Medvedeva¹⁰⁵, in questo culto confluirono in modo originale la concezione folclorico-rituale della divinità femminile benefica, la vergine Aurora (*Zarja*) e del suo velo prodigiosamente immacolato e la venerazione alla Vergine Maria con il suo velo-manto. Nell'icona della Galleria Tret'jakov Maria è raffigurata nella posa dell'Orante; essa prega per l'umanità, intercede per tutti presso Cristo, che si erge sopra il manto della Vergine. Da entrambi i lati schiere di angeli e santi si protendono verso di lei, esprimendo con gli sguardi e i gesti l'esultanza del loro animo. Nel registro centrale sono raffigurati due troni, dietro ai quali si scorgono figure di vescovi e angeli, e sotto, ai lati delle porte regali, si vedono Andrea Jurodivyj (col cilicio), Epifanio, Giorgio, Demetrio di Tessalonica (a destra) e Giovanni Battista con gli apostoli (a sinistra). L'artista colloca tutte le figure nella cornice dei grandi

TAV. 46

archi che simboleggiano le tre navate della chiesa, mentre in alto raffigura una chiesa biancheggiante, coronata da cinque cupole. Con questi elementi convenzionali fa capire all'osservatore che l'azione si svolge nel presbiterio di una chiesa a tre navate, caratterizzata esternamente da cinque cupole. Il velo protettore della Vergine, che illumina tutto e tutti come abbracciando il mondo intero, infonde in questa composizione un profondo significato interiore¹⁰⁶. La Madre di Dio è glorificata come avvocata misericordiosa, come «protezione», alla cui ombra trovano salvezza tutti coloro che la cercano e soffrono. In questa icona, come osservò giustamente E.N. Trubeckoj, abbiamo una simmetria non solo nella disposizione delle singole figure, ma – cosa molto più importante – nel loro moto spirituale che traspare sotto l'apparente immobilità. Verso la Madre di Dio, immobile centro dell'universo, tendono da entrambi i lati i movimenti simmetrici delle ali angeliche. Ad essa si volgono anche tutti gli sguardi, e nella sua direzione sono orientate le principali linee architettoniche. Questa costruzione compositiva rigorosamente centrata deve esprimere un movimento centripeto verso la gioia comune. Una luce invisibile, che sembra provenire dalla Madre di Dio, attraversa lo spazio degli angeli e degli uomini rifrangendosi in una miriade di colori¹⁰⁷.

L'iconografia novgorodiana del XV secolo non ama i soggetti difficili, dalla complessa simbologia, tanto diffusi nell'iconografia più tardiva. I suoi temi sono semplici e metaforici, non hanno bisogno di complicate spiegazioni. Gli artisti trasmettono senza fatica il loro messaggio all'osservatore; le loro opere sono sempre di una semplicità affascinante. I tipi iconografici tradizionali vengono semplificati, sono tralasciate tutte le figure superflue; gli autori si accontentano di poco. Le loro composizioni sono chiare e facilmente comprensibili; in esse non troviamo la ripetitività che tanto danneggia le icone del XVI secolo. La linea narrativa principale non è offuscata da episodi marginali, di importanza secondaria. Questa particolare sinteticità nell'elaborazione narrativa e compositiva dell'immagine costituisce il tratto distintivo delle icone novgorodiane del XV secolo. I novgorodiani preferiscono le «versioni» iconografiche più semplici delle feste tradizionali, continuano a raffigurare volentieri i santi in fila¹⁰⁸, amano molto le immagini con figure a busto¹⁰⁹ e le icone agiografiche in cui sono rappresentati con singolare evidenza gli episodi della vita del santo (come per esempio la famosa icona di *San Teodoro Stratilite con scene della vita* conservata al Museo di Novgorod).

Se paragoniamo l'icona di Novgorod del XV secolo con quella moscovita della stessa epoca non è difficile notare come la prima sia meno aristocratica, come in essa emergano insistentemente tratti arcaici e nel complesso sia contraddistinta da uno stile fortemente «popolare». I novgorodiani preferiscono le figure tarchiate, i volti di tipo marcatamente nazionale, con lineamenti aspri, talvolta anche un po' grossolani; nello sguardo dei loro santi c'è spesso un'espressione penetrante, e nel XV secolo il loro metodo compositivo preferito resta ancora l'allineamento con intervalli volutamente larghi; si evita di introdurre nell'icona un movimento dinamico, a favore di composizioni statiche, sfoltite. Le montagne sono più massicce e più semplici che nelle icone di Mosca, l'architettura spesso imponente è meno elegante e meno differenziata, le linee più tipizzate, i colori più sgargianti e spontanei. L'icona di Novgorod si riconosce prima di tutto per il suo colorito squillante in cui prevale il cinabro fiammeggiante. La tavolozza del maestro novgorodiano è composta da colori puri, non combinati, particolarmente intensi, che danno origine ad ardite contrapposizioni; è meno armonica della tavolozza di Mosca, meno ricca di delicate sfumature, ma in compenso ha un'indole coraggiosa, volitiva. Forse proprio in questi colori indimenticabili per la loro vivacità e tensione cromatica si riflette maggiormente il gusto novgorodiano.

Nella prima metà del XV secolo a Novgorod furono dipinte molte bellissime icone, affascinanti per la loro freschezza e per quella che potremmo chiamare *vision directe*. Tra queste dobbiamo ricordare opere come le due icone di *San Giorgio* della collezione I.S. Ostrouchov¹¹⁰, la *Natività di Cristo*, *Boris e Gleb*¹¹¹, l'*A nnunciazione*¹¹², la *Madre di Dio col Bambino in trono*¹¹³ (tutte alla Galleria Tret'jakov). In quest'ultima icona troviamo un motivo occidentale: alle spalle del trono sono raffigurati due angeli

che reggono un velo, che sembrano usciti da un quadro di Duccio. Se consideriamo i vivaci rapporti tra Novgorod e l'Occidente, un prestito del genere non suona affatto strano. Ma è significativo che questo sia un caso unico: gli artisti novgorodiani, infatti, difendevano strenuamente la propria arte da tutte le innovazioni «latine».

La più bella tra le icone che abbiamo ora ricordato è la *Natività di Cristo con santi scelti*. Le figure degli angeli, dei Magi, del pastore, di Giuseppe e del vecchio che gli sta di fronte, da una parte, e delle levatrici che lavano il neonato dall'altra, sono disposte sulla superficie della tavola secondo un principio di rigorosa corrispondenza delle parti. La composizione ha anche il suo asse centrale, intersecato dalla figura distesa della Madre di Dio. Ma tutti questi elementi simmetrici sono trattati con estrema libertà, senza alcuna premeditazione; perciò la composizione è animata da un ritmo così flessibile ed elastico. L'artista usa magistralmente le montagne per unificare episodi non contemporanei, disponendo le figure in tre zone sovrapposte, le quali, come solitamente accade nella pittura novgorodiana, non turbano la superficie piatta della tavola, ma al contrario vi si assoggettano completamente. Le fenditure delle rocce indirizzano sempre lo sguardo dello spettatore verso le figure collocate vicino a esse o sullo sfondo. In questo modo ogni personaggio viene sottolineato e messo in rilievo dalle linee del paesaggio sullo sfondo. Nel registro superiore dell'icona sono raffigurati i busti di tre santi molto popolari a Novgorod, Eudossia, Giovanni Climaco e Giuliana, probabilmente omonimi dei familiari del committente. Il colorito raggiunge una particolare ricercatezza nelle montagne grigio-azzurre, con ombreggiature di un tenero color lilla. Sullo sfondo di queste montagne si stagliano le chiazze sgargianti delle vesti color cinabro, grigio-azzurro, verde e lilla-ciliegia, le cui tonalità sono scelte con un gusto così raffinato da fare di questa icona un'opera eccezionale anche tra le migliori pitture novgorodiane del XV secolo.

Fino a tutto il XV secolo gli artisti novgorodiani non amarono molto le icone dalla complicata composizione con molte figure; fu solo il tema stesso del Giudizio universale che li spinse a creare opere di questo genere. Una di esse, eseguita poco dopo la metà del XV secolo (Galleria Tret'jakov), insolita non solo per l'abbondanza di figure, ma anche per la fitta presenza di episodi marginali, attinti dalle più svariate fonti letterarie. Questa composizione abbastanza insolita è costruita con diversi registri curvati ad arco, in parabole che richiamano per il loro ritmo lineare i cerchi e le bizzarre contorsioni del serpente. Nonostante l'abbondanza di episodi immortalati nell'icona, essi tuttavia si distinguono facilmente, poiché nessuno di loro esce dai limiti del proprio piano, perciò la composizione nel suo complesso è facilmente comprensibile, anche se manca del laconismo che caratterizza le migliori icone di Novgorod.

Il XV secolo è l'epoca classica dello sviluppo dell'iconostasi russa; è in questo periodo che essa diviene più alta, compaiono nuovi registri di icone, acquista una straordinaria sistemazione architettonica. Un'importanza fondamentale in questo sviluppo spetta senza dubbio a Mosca, dove l'iconostasi della cattedrale dell'Annunciazione (?) del Cremlino, eseguita nel 1405 da Teofane il Greco, Prochor di Gorodec e Andrej Rublëv, ospitò per la prima volta una *Deesis* a figura intera. Questa novità fu probabilmente importata da Mosca a Novgorod, dove le *Deesis* a figura intera entrarono nell'uso a partire dalla prima metà del XV secolo¹¹⁴, pur senza raggiungere mai le dimensioni e la monumentalità che avevano a Mosca. In altezza non superavano 1,6 m, mentre la *Deesis* di Teofane era alta più di due metri, e quella di Rublëv nella cattedrale della Dormizione di Vladimir 3,14 m. Le icone delle feste differivano poco per dimensioni da quelle di Mosca, ma erano un po' più alte e strette (così, per esempio, le icone della chiesa di Volotovo sono alte 89 cm e la larghezza oscilla tra i 58 e i 56 cm). Ciò era dovuto probabilmente alla minore luce degli archi trionfali nelle chiese di Novgorod e alla necessità di far rientrare in questo spazio un determinato numero di feste. Dalla seconda (?) metà del XV secolo nelle chiese di Novgorod appare un altro registro di icone, quello dei *profeti*. Ne abbiamo un magnifico esempio alla Galleria Tret'jakov, in una serie di tavole risalenti agli

Tav. 49

Tav. 48

ultimi decenni del XV secolo¹¹⁵. Così l'iconostasi alta acquista piena diffusione anche a Novgorod, seppure con un certo ritardo rispetto a Mosca.

Che proprio la *Deesis* a figura intera sia il nucleo compositivo dell'iconostasi del XV secolo è dimostrato chiaramente da una interessantissima icona del Museo di Novgorod raffigurante *I novgorodiani in preghiera*, eseguita, secondo le iscrizioni, nel 1467 su commissione del boiario Antipa Kuz'min. Tutta la famiglia del committente prega davanti alla *Deesis*, collocata nel secondo registro dell'icona. Questo registro raffigura una porzione di spazio più lontana dall'osservatore, tuttavia, invece di sviluppare la composizione in profondità, l'artista la costruisce verso l'alto, verticalmente. Antipa Kuz'min e i membri della sua numerosa famiglia stanno uno accanto all'altro in atteggiamento di preghiera. Le loro figure sono nella stessa scala delle figure dei santi, cosa che un artista bizantino non si sarebbe mai permesso di fare. Essi indossano vesti variopinte e caffetani con il colletto rosso e hanno ai piedi stivali di marocchino; la donna all'estrema destra porta un velo, i bambini indossano camicie bianche. Gli uomini hanno i capelli raccolti in treccine. I volti non sono ritrattistici, si differenziano solo per la forma della barba. L'agile maniera pittorica e la concezione del colorito conservano ancora un rapporto vivo e diretto con le tradizioni della prima metà del XV secolo, ma nelle proporzioni delle figure c'è del nuovo: è subentrato un allungamento sconosciuto prima di allora; le figure sono diventate eleganti ed esili, sembrano vacillare sulle gambe, appena appoggiate in terra e come incerte. Lo si vede soprattutto negli angeli, nei quali si sente già avvicinarsi l'epoca di Dionisij. Verso la fine del XV secolo questi nuovi tratti emergono ancora più marcatamente nella pittura novgorodiana.

Durante la seconda metà del XV secolo a Novgorod si dipingevano anche opere dallo stile più arcaico, in cui non si manifestavano per nulla le nuove tendenze. Tra queste possiamo citare l'icona quadripartita *Presentazione al Tempio, Deposizione nel sepolcro, Il miracolo dell'arcangelo Michele a Chonae, L'apparizione dell'angelo alle mirofore*¹¹⁶, datata al 1488; la *Deposizione nel sepolcro*¹¹⁷, firmata (Jakov Iel'); l'icona *Sta la regina*, un soggetto assai raro a quel tempo, ispirata a modelli serbi (tutte alla Galleria Tret'jakov); la parte centrale del trittico con la Madre di Dio del Segno e i busti dei santi Elia, Nicola e Giovanni Battista, conservata al Museo russo¹¹⁸. L'elenco di queste icone arcaizzanti potrebbe facilmente continuare, ma non furono queste a determinare la linea principale di sviluppo, bensì le icone che preannunciano già il nuovo stile. Tra queste vanno ricordate sicuramente le *feste* della chiesa della Dormizione nel villaggio di Volotovo, eseguite non prima degli anni '70 del XV secolo.

Le *feste* di Volotovo hanno figure dalle proporzioni allungate e complessi sfondi paesaggistici e architettonici. Nella *Presentazione al Tempio* vediamo in secondo piano una parete curva con un ciborio che si innalza al di sopra di essa, una chiesa con abside e dietro le spalle di Simeone un ciborio dalla forma molto allungata a cui si accede da quattro gradini. La testa di Simeone si staglia sul fondo chiaro dell'edificio, la cui verticale fortemente pronunciata sottolinea l'intervallo tra Simeone e Maria, dietro la quale vengono Anna e Giuseppe. L'ammasso di forme architettoniche non risulta molto organico, e il nesso compositivo tra le figure in primo piano e le quinte in secondo piano è piuttosto debole, ad eccezione della parete rotonda che riprende il movimento delle figure che si avvicinano a Simeone. Evidentemente il formato un po' insolito, piuttosto allungato, delle icone delle *feste* della chiesa di Volotovo, creò qualche problema all'artista, impedendogli di creare una composizione più diradata (lo si percepisce soprattutto in alcune icone di questo registro, come la *Resurrezione di Lazzaro* e la *Dormizione*, in cui si nota un certo affollamento). Molto più riuscita è la *Trasfigurazione*, la cui struttura iconografica si iscrive assai più facilmente in una tavola di forma allungata. Come al solito risultano molto espressive le figure dinamiche degli apostoli prostrati a terra, accecati dalla luce che promana da Cristo.

Negli anni '70-'90 a Novgorod si dipingevano ancora eccellenti icone, ma non si può negare che in esse si manifestino già quei mutamenti stilistici che portarono dapprima alla crisi e infine alla

decadenza della pittura novgorodiana. Vanno scomparendo la freschezza, l'immediatezza di percezione e quella peculiare sfumatura di ingenua semplicità che rendeva tanto affascinanti le icone del primo XV secolo. Tutto si fa più elegante, perfezionato, formalmente compiuto. L'interpretazione diventa più asciutta e calligrafica, le forme più frazionate (in particolare le forme delle montagne). Si complicano gli sfondi architettonici; gli abiti un tempo molto semplici incominciano sempre più spesso ad arricchirsi di ornamenti. Compare una tendenza verso le linee dolci, leggiadre e un'interpretazione più tipizzata dei volti, con una conseguente attenuazione della durezza e della forza delle immagini, e quindi una riduzione della loro espressività psicologica. L'ultimo quarto del XV secolo si può considerare come il punto di partenza di questo processo che giungerà a compimento solo verso la metà del XVI secolo.

Tra le iconostasi novgorodiane del tardo XV secolo, una delle più importanti era quella della chiesa di San Nicola nel monastero di Gostinopol'e, datata con sufficiente precisione attorno al 1475 in base all'iscrizione dedicatoria sulla torre campanaria. L'iconostasi era composta dall'ordine locale, da una *Deesis* a figura intera, dalle *feste*, dall'ordine dei profeti a busto e dalle porte regali. Le icone provenienti da questo complesso si distinguono per una particolare raffinatezza esecutiva che viene a sostituire la vecchia vivacità di stile; ma restano ancora le tinte sgargianti e intense e la sottile percezione della sagoma, soprattutto nelle eleganti figure degli arcangeli Michele e Gabriele.

Al complesso di un'iconostasi ancora più importante, eseguita attorno al 1497 per la cattedrale della Dormizione del monastero di San Kirill di Beloozero, apparteneva a suo tempo anche la stupenda icona con i busti dei profeti Daniele, Davide e Salomone, ora conservata alla Galleria Tret'jakov. Di particolare bellezza sono le sagome delle figure eleganti, accurate, con le loro parabole aggraziate, le chiome soffici svolazzanti ai lati, le corone e la fascia profetica sul capo. I mantelli fermati con fibule, le spalle dei chitoni incrostate di pietre preziose, gli orli dei mantelli trapuntati di perle: tutto ciò conferisce all'icona un aspetto prezioso, accresciuto dalla luminosità delle tinte sgargianti e pure, di una straordinaria vivacità. Ma nell'esecuzione dei volti e delle mani si colgono già l'aridità e la tipizzazione dei metodi iconografici che saranno caratteristiche nelle icone del XVI secolo.

Al tardo XV secolo si possono datare tre icone: *Il miracolo di Flora e Lauro*, l'icona agiografica di *Teodoro Stratilata* e la *Battaglia tra gli abitanti di Novgorod e Suzdal'*.

Il culto di Floro e Lauro, come santi protettori dei cavalli e dei loro allevatori, fu importato nella Rus' dai balcani¹¹⁹. N.V. Malickij formulò un'ingegnosa ipotesi secondo la quale il culto cristiano di questi santi, le cui reliquie furono scoperte in Tracia e Illiria, si sostituì al culto dei Dioscuri diffuso in quelle zone. In Tracia e in Illiria, infatti, si trovano spesso antiche raffigurazioni di cavalieri assurti al rango di eroi; Malickij rileva inoltre un fatto interessante: sia i Dioscuri che Floro e Lauro e i cavalieri cappadoci erano gemelli. Se questa ipotesi trovasse conferma, allora le icone di Floro e Lauro, particolarmente diffuse a Novgorod, possono essere considerate come custodi di antichissime tradizioni, nate dalla viva creatività popolare.

Nell'icona della Galleria Tret'jakov la composizione rigorosamente centrata, mentre in un primo tempo non lo era¹²⁰, si è trasformata in una forma classicamente chiara. Al centro, l'arcangelo Michele tiene per le redini un cavallo bianco e uno baio, nell'atto di consegnarli a Floro e Lauro che stanno in piedi accanto a lui; i cavalli sembrano uscire da uno stemma, tanto sono elaborate e precise le loro figure. Più in basso sono raffigurati tre cavalieri, Spevsipp, Elevsipp e Melevsipp, i cui nomi in greco significano «colui che accelera il passo del cavallo», «colui che fa correre il cavallo» e «colui che accudisce il cavallo». I nomi sono stati storpiati dall'iconografo, diventando Speusip, Gelasip, Masip. Gelasip è raffigurato non al centro, ma un po' più in basso a sinistra, e la sua figura è controbilanciata a destra da due alberi e dalle zampe anteriori protese in avanti della mandria di cavalli condotta all'abbeveratoio, risolvendo così magistralmente, secondo il principio della simmetria, un difficilissimo problema compositivo; l'artista riempie con uniformità la superficie della tavola, usando audacemen-

TAV. 50

TAV. 53

TAV. 52

TAV. 55, 56

TAV. 57

TAV. 54

te le montagne e le piante per colmare i vuoti ed equilibrare le diverse parti della composizione. Nella fattura particolarmente accurata dei cavalli, con le zampe sottili ed eleganti, e anche nelle proporzioni affusolate delle figure si riconosce la passione per la ricercatezza caratteristica della fine del secolo.

TAV. 58

L'icona di *San Teodoro Stratilite con scene della vita* presenta una serie di tratti stilistici che preannunciano già l'avvicinarsi del XVI secolo: nell'elegante figura del santo compare un accentuato vigore; gli sfondi architettonici delle figure marginali si fanno più complessi, si complica il movimento delle figure, le composizioni si fanno più stratificate, e di conseguenza anche più estese; ma anche in questa fase non vanno perdute le preziose qualità della pittura novgorodiana su tavola: un finissimo senso della sagoma e lo splendore delle tinte sgargianti e pure.

Tra tutte le icone del XV secolo raffiguranti la *Battaglia tra gli abitanti di Novgorod e Suzdal'* che conosciamo, l'esemplare della Galleria Tret'jakov è il più tardivo. Questo tema era diventato particolarmente popolare a Novgorod nel periodo delle sue violente discordie politiche con Mosca. I suzdaliani simboleggiavano allora i moscoviti, e secondo la leggenda fu proprio contro i suzdaliani che le potenze celesti si levarono in difesa di Novgorod. Come è noto, Mosca vinse questo impari scontro, e Novgorod venne infine privata della sua indipendenza (1478). Ma la leggenda non perse per questo il suo fascino, al contrario ebbe larga risonanza. Ad essa si legava il ricordo della tramontata potenza di Novgorod «città libera». La famosa icona del Museo di Novgorod (1460 circa) è giustamente considerata come la più antica su questo tema. Dal punto di vista iconografico essa coincide sostanzialmente con quella della Galleria Tret'jakov, in cui manca solo la raffigurazione del ponte sul fiume Volchov nel registro superiore, ma stilisticamente le due opere sono molto diverse tra loro, ed è molto utile metterle a confronto, poiché ne emerge con chiarezza la direzione in cui si è sviluppata l'iconografia di Novgorod.

TAV. 51

Nel registro superiore vediamo il trasporto dell'icona della *Madre di Dio del Segno* dalla chiesa del Salvatore nella via di Sant'Elia al Cremlino di Novgorod (*Detinec*). A sinistra il clero si inchina all'icona che esce dalla chiesa, a destra la processione si avvicina alle porte del Cremlino, dove l'attende la popolazione in massa. Nel registro centrale l'artista ha raffigurato i novgorodiani asserragliati dietro le mura fortificate, i messi inviati a negoziare e l'esercito di Suzdal' che apre le ostilità: le frecce «come pioggia abbondante» volano attraverso l'icona che pare un gonfalone militare. In basso, dalle porte della fortezza escono i guerrieri novgorodiani, capeggiati da Boris, Gleb e san Giorgio, i quali, secondo la leggenda, furono inviati dalla Madre di Dio per portare aiuto ai soldati novgorodiani su cui si stendeva la sua divina protezione. I suzdaliani vacillano, parte di loro si dà alla fuga. Sebbene tutte le forme siano estremamente stilizzate e benché su un'unica superficie siano riuniti episodi eterogenei, gli avvenimenti sono descritti con tale efficacia e chiarezza espressiva da risultare facilmente comprensibili. Sviluppando la composizione sulla superficie, l'artista coordina con grande abilità tutte le sue componenti fondamentali; così, allungando esageratamente in altezza le mura fortificate, riesce a utilizzarle in due registri; sa dosare felicemente lo spazio che si interpone tra i messi che vanno gli uni incontro agli altri. Disponendo l'una sopra l'altra le schiere dei soldati e quasi circondandoli con un'unica linea ininterrotta, il maestro ottiene l'effetto di orde innumerevoli che si affrontano in uno scontro mortale. Rispetto all'icona di Novgorod, il linguaggio artistico dell'icona moscovita si è fortemente sminuzzato. Tutto è diventato più miniaturizzato, più delicato, più tornito. Si è affermato lo stile calligrafico che fa pensare alla miniatura persiana, ed è andata in gran parte perduta la freschezza e l'ingenua immediatezza intuitiva di un tempo. Nonostante l'ottima qualità dell'esecuzione, si percepisce già chiaramente il predominio del modello iconografico.

TAV. 59

Il «canto del cigno» dell'iconografia novgorodiana del XV secolo è rappresentato dalle famose doppie tavole della cattedrale della Sofia, conservate ora nel Museo di Novgorod e anche in musei di Mosca, San Pietroburgo e Londra. Queste piccole icone, dipinte su una tela ricoperta di uno spesso strato di *levkas*, furono fatte per essere esposte sul leggio nelle festività liturgiche. La loro tematica è

del tutto consueta: i principali episodi evangelici, scene della Passione e figure di santi. Le tavolette sono normalmente a doppia faccia, e le raffigurazioni – prevalentemente di santi – si susseguono secondo il ciclo del calendario liturgico. Le tavole della Sofia, pur eterogenee e in parte sostituite da icone più tardive, non hanno pari per la ricchezza del loro assortimento. Vi si avvicinano solo le tavolette della cattedrale della Natività a Suzdal', oggi conservate nel museo cittadino, che tuttavia sono più tardive. All'esecuzione delle doppie tavole di Novgorod lavorarono diversi artisti, appartenenti probabilmente alla bottega arcivescovile. Nel suo complesso, la serie di tavolette ci dà un'idea chiara delle ricerche artistiche degli iconografi novgorodiani alla soglia tra il XV e il XVI secolo.

Nelle doppie tavole della Sofia vogliamo rilevare prima di tutto come la tematica si faccia più complessa. Accanto alle singole raffigurazioni di patriarchi, eremiti, padri della Chiesa, beati e altri santi, troviamo una serie di composizioni con più figure, parte delle quali si può annoverare tra le grandi rarità iconografiche. Ricordiamo in particolare l'*Esaltazione della croce* (questa festa aveva un significato particolare per i novgorodiani, perché in quel giorno fu consacrata la chiesa della santa Sofia), la *Sinassi degli arcangeli*, la *Sinassi degli apostoli*, a cui si aggiungono la *Protezione della Madre di Dio* e *In Te si rallegra* e anche le scene della vita di Maria e di Cristo. Nel ciclo cristologico il centro di gravità si sposta sulle scene della Passione. Un posto a sé occupano le icone dei *Tre fanciulli nella fornace* e del *Salvatore non fatto da mano d'uomo*. Tutti questi soggetti non costituiscono un sistema iconografico organico, ma sono raggruppati solo secondo il calendario ecclesiastico.

La tendenza a creare soggetti elaborati, non molto diffusa nell'iconografia del XV secolo, è invece caratteristica delle tavolette della Sofia. L'iconografia del XV secolo preferiva soprattutto le immagini singole, oppure scene non molto complesse con un numero relativamente ristretto di figure, secondo i gusti semplici e virili dei novgorodiani. Con l'avvicinarsi del XVI secolo nasce a Novgorod un interesse per le icone di piccole dimensioni e con molte figure. Queste scene affollate fanno sì che a poco a poco vada scomparendo il laconismo di un tempo; le composizioni si fanno sempre più sovraccariche e frazionate, e si nota nello stesso tempo un cambiamento delle forme stesse, che diventano più esili. Per quanto siano belle le singole tavolette, che con la tenerezza delle loro tinte e la particolare dolcezza dello stile fanno pensare addirittura alle opere di Duccio, in esse si percepisce tuttavia un'impoverimento dell'energia creativa. Si fa strada qui l'ammirazione per un metodo artistico caratterizzato da una certa stereotipicità. Quest'arte levigata sotto l'aspetto formale era destinata ai gusti raffinati dei boiari; staccandosi sempre più dalle radici popolari, essa segnava già l'avvicinarsi di quella crisi della pittura novgorodiana che giunse ben presto col XVI secolo.

È molto interessante confrontare l'icona della *Protezione della Madre di Dio* del ciclo della Sofia con l'icona del primo XV secolo, di tema analogo, conservata nella Galleria Tret'jakov. La composizione non è più rarefatta come una volta, gli sfondi architettonici sono diventati più complessi, e appaiono tutt'attorno alla figura della Madre di Dio; è aumentato sensibilmente il numero dei personaggi nella scena, perciò non si intravede più il fondo in nessun punto; le vesti sono solcate da un fine e leggero motivo ornamentale, le figure si sono fatte più allungate ed eleganti. In conclusione, la composizione nel suo complesso ha perduto quella straordinaria chiarezza e architettonicità che rendono invece tanto affascinante l'icona della Galleria Tret'jakov.

Lo stesso affollamento si può osservare nella tavoletta raffigurante la Passione. Pur rappresentando qui quattro episodi non contemporanei, la quantità di figure inseritevi dall'artista è palesemente sproporzionata rispetto a uno spazio così ristretto. Questa stessa tendenza emerge anche nell'articolazione della tradizionale composizione della *Sinassi degli arcangeli*. Al posto dei due arcangeli che reggono uno scudo con l'effigie di Cristo è raffigurata qui tutta la schiera degli angeli e dei serafini; così la scena, originariamente semplice e laconica, si trasforma in una complessa composizione a più figure con le folte schiere di angeli disposte l'una sopra l'altra e le ali dei serafini che danno un grande senso di dinamicità.

Molto più riuscite sono le tavolette con immagini singole o con un numero limitato di figure, come per esempio *Giovanni Battista nel deserto* o i *Tre fanciulli nella fornace*. La prima tavoletta, mantenuta in una elegante e uniforme tonalità argentea verde-olivastra, si pone in continuità con la tradizione del primo XV secolo. Lo stile è accurato, ma senza eccessiva aridità, la composizione è scarna e straordinariamente costruttiva. Priva di una rigida simmetria, essa è piena di quella logica interiore, acquisita intuitivamente, in cui ogni cosa va al posto giusto, sebbene qui sia tutto relativo e irrealistico. Vi regna una straordinaria armonia delle parti, che si completano ed equilibrano vicendevolmente. In ciò si riflette la secolare tradizione iconografica che ha insegnato agli artisti a valorizzare il ritmo della superficie. L'arco delle montagne riprende la curvatura della figura di Giovanni Battista, la coppa con la testa del Battista e le montagne sulla destra sono bilanciate a sinistra da un albero e da due montagne basse; l'estremità del mantello svolazzante e del rotolo, che in un punto interseca il tronco dell'albero, e in un altro la sagoma delle montagne, servono da collegamento tra le singole parti della composizione, impedendo a questa di scindersi nei suoi vari elementi.

Nella seconda tavoletta, il cui stile fa pensare alla mano di un maestro più giovane, sono raffigurati i tre fanciulli nella fornace ardente. Alle loro spalle si scorge una colonna con l'idolo pagano che i giovani si rifiutarono di adorare, venendo per questo condannati dal re a morire fra i tormenti. Un angelo apparso all'improvviso salva i tre fanciulli, e le lingue di fuoco non riescono a bruciarli. In primo piano gli esecutori degli ordini del re si prostrano a terra, coprendosi gli occhi con le mani per proteggersi dalla luce celeste irradiata dall'angelo, più intensa del bagliore del fuoco. Nelle figure dei giovani, che sembrano fare un girotondo con l'angelo, c'è tanta leggerezza e gioia di vivere che viene spontaneo credere alla miracolosa vittoria riportata nella loro lotta contro la potenza del fuoco. Nella disposizione delle figure e nella posizione della fornace rettangolare si coglie chiaramente l'interesse dell'artista per la ricerca della soluzione di un complesso problema spaziale, fatto questo che depone a favore della sua appartenenza a una generazione più giovane.

La più festosa tra queste tavolette è forse l'icona *In Te si rallegra*¹²¹, in cui l'immagine della Madre di Dio – come appare chiaro dallo stesso titolo – è riconosciuta nel suo significato cosmico come «gioia di tutto il creato». La parte centrale dell'icona è inscritta in un cerchio. Quasi per tutta la sua ampiezza si estende in secondo piano una candida chiesa con molte cupole a bulbo che si stagliano nella volta celeste; attorno alla chiesa si snoda una vegetazione paradisiaca. Al centro, assisa in trono, la Madre di Dio col Bambino, «gioia di tutto il creato». L'esultanza delle creature celesti è simboleggiata dall'aureola angelica della Madre di Dio. In basso, già oltre il limite del cerchio, convergono verso di lei da tutte le direzioni apostoli, profeti, vescovi, eremiti, santi e vergini. L'idea della Chiesa universale emerge qui con un'espressività estremamente plastica. Lo spettatore non ha di fronte delle pareti fredde e indifferenti, ma una chiesa gioiosa, animata, che partecipa attivamente all'esultanza a motivo della Madre di Dio¹²².

Le tavolette della Sofia, eseguite per la maggior parte da maestri di ottimo livello (non a caso furono fatte per la cattedrale della Sofia), mostrano chiaramente quale livello artistico avesse raggiunto l'iconografia novgorodiana tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo. Ma ben presto iniziò il suo declino; persa l'indipendenza nel 1478, Novgorod incominciò contemporaneamente a perdere anche le sue tradizioni, aprendosi sempre più agli influssi moscoviti. Per la città, fiera del suo grande passato, questo fu un processo duro e tormentoso. Come già nella pittura moscovita, prendono il sopravvento complessi soggetti allegorici, nell'icona penetrano sempre di più gli elementi della vita quotidiana, scompare la vecchia semplicità epica, le composizioni diventano sempre meno ritmiche, i colori sbiadiscono, nella maniera pittorica si insinua una sgradevole aridità. E benché nel XVI secolo a Novgorod e nei suoi dintorni si dipingessero ancora delle bellissime icone, esse tuttavia non sono qualitativamente paragonabili alle opere dei secoli XII-XV.

Si dipingevano icone non solo a Novgorod, ma anche nei vasti territori settentrionali. Nelle più remote lande lacustri e boschive del Nord l'iconografia era spesso esercitata come secondo mestiere anche dal clero bianco (sacerdoti) e nero (monaci), dagli abitanti dei borghi e persino dai contadini¹²³. Lavorando in solitudine, artigianalmente, privi di una formazione e di un ambiente professionale, questi artisti non potevano naturalmente competere con gli iconografi novgorodiani, né tanto meno potevano formare una scuola dalle caratteristiche stilistiche precise, perciò le loro opere si possono classificare col termine più adeguato di «maniere del Nord». Queste icone erano ispirate per lo più ai modelli novgorodiani, e spesso gli studiosi si trovano di fronte al difficile compito di stabilire se una particolare icona è stata dipinta proprio a Novgorod, in una delle botteghe cittadine che lavoravano per l'esportazione, oppure nella periferia della regione, dove si imitavano volutamente i modelli importati dal capoluogo.

La datazione delle «maniere del Nord» si scontra con gravi difficoltà, poiché nei territori lontani da Novgorod lo sviluppo artistico procedeva molto a rilento. Qui i vari tipi iconografici, che a Novgorod e Mosca erano già stati abbandonati da tempo, si mantennero quasi immutati per secoli, e la fedeltà alla tradizione era considerata come la somma virtù. Al Nord si preferivano le soluzioni iconografiche più semplici, e quanto più erano comprensibili, tanto più erano apprezzate. Qui il nesso tra l'iconografia e la vita con le sue esigenze reali era ancora più stretto che a Novgorod, e le vecchie credenze popolari assieme alle sopravvivenze dei culti pagani erano particolarmente vitali. Così san Nicola era venerato non solo come patrono dei falegnami, ma anche come protettore dei miseri e aiuto degli oppressi. I santi Floro e Lauro, particolarmente venerati in quelle terre, erano spesso inseriti nell'ordine della *Deesis*, poiché in Carelia il cavallo era considerato un animale sacro e veniva addirittura sacrificato come offerta. Fino al XIX secolo sopravvivono in Carelia festività pagane in onore di Biagio, protettore delle mandrie bovine. Vicino alle cappelle dedicate a san Biagio si appendevano dei bidoncini pieni di latte o le mandrie venivano portate in chiesa per aspergerle con l'acqua santa. Elia era invocato perché proteggesse le greggi dai lupi, Pietro era il protettore dei pescatori, Eustazio e Trifone proteggevano i campi dai parassiti¹²⁴. Tutti questi santi erano considerati aiutanti instancabili nelle fatiche quotidiane, e per questo venivano raffigurati tanto volentieri. Un soggetto molto amato era anche la *Deesis*, che incarnava l'idea dell'intercessione e agli occhi dei contadini era il mezzo più efficace per ottenere il perdono dei peccati e assicurarsi l'aiuto delle forze celesti. Negli enormi territori del Nord russo esistevano svariate forme artistiche, con sfumature particolari in ciascuna regione. L'arte della regione di Vologda si afferma già nel XIV secolo come fenomeno autonomo, benché abbastanza primitivo. La pittura dei territori attorno all'Onega era più vicina alla cultura artistica delle regioni della Dvina che non a Vologda. Le nuove terre acquisite da Novgorod oltre la Dvina, in aggiunta ai cinque possedimenti rurali (*pjatinj*), rientravano nell'orbita di influenza di questa città. Portatori di questa influenza furono i monasteri dell'Arcangelo Michele e di San Nicola di Carelia, fondati nei secoli XIV-XV dai novgorodiani. È risaputo inoltre che Novgorod inviava regolarmente nei territori della Dvina la sua produzione artistica¹²⁵. Le opere di quella regione non costituiscono un gruppo stilistico unitario, ma presentano parecchie assonanze tra loro, rappresentando così una sorta di variante settentrionale dell'arte di Novgorod¹²⁶. Più arcaiche e primitive, ma anche più spontanee sono le opere della regione dell'Onega (la Carelia e i territori settentrionali della provincia di San Pietroburgo [Leningrado]). Il territorio rurale (*pjatina*) dell'Onega entrò a far parte dei domini novgorodiani in epoca molto antica. In queste terre l'iconografia nacque un po' più tardi rispetto ai territori oltre la Dvina (solo dalla seconda metà del XIV secolo) e attingeva prevalentemente alle stesse tradizioni novgorodiane.

Le «maniere del Nord» sono contraddistinte da una serie di tratti comuni. Ricordiamo prima di tutto il carattere popolare dell'espressione figurativa, il realismo primitivo, l'ingenuità del progetto e della sua realizzazione. Qui sarebbe inutile ricercare una particolare delicatezza di sentimenti, ma

risulta sempre affascinante la profonda sincerità, il candore ingenuo e puro; nelle iscrizioni affiora spesso la parlata locale, nell'ornamento si nota un legame diretto con gli oggetti di uso quotidiano dell'arte applicata, nei volti dei santi si coglie l'influenza dei caratteri somatici dei contadini locali. Le figure appiattite vengono spesso raffigurate in pose irrigidite, i drappaggi sono modellati con linee diritte e decise, le montagne in secondo piano, assumono forme più semplificate e allargate. Il colorito perde la vivacità e lo splendore della tavolozza novgorodiana; ora vi dominano i toni smorzati, un po' offuscati, che armonizzano perfettamente con gli interni delle chiese in legno e con le tinte dolci del paesaggio settentrionale. Per quanto riguarda la tecnica esecutiva, le icone delle «maniere del Nord» sono alquanto arretrate rispetto a quelle di Novgorod. Qui non troviamo lo stile corposo, accuratamente sfumato, né i fini «tratti espressivi», che hanno ceduto il posto a lueggiate estese; i colori impastati grossolanamente sono stesi in uno strato liquido e trasparente, tanto che a volte si vede la grana del pigmento, il fondo è irregolare, la tela non è indispensabile, la tavola è preparata rozza. In questa pittura rustica tutto – come dice uno scrittore del XVI secolo¹²⁷ – è «semplicissimo», ma è anche colmo di un fascino particolare, che è proprio della viva creatività popolare.

Tra le icone delle «maniere del Nord» ci sono molti manufatti dozzinali, rozzi, artigianali, ma ci sono anche delle perle di grande valore: bisogna solo saperle abilmente scegliere dal mucchio, e solamente allora si potrà apprezzare adeguatamente l'originalità del linguaggio artistico sviluppato dai nativi delle lontane terre settentrionali.

Le botteghe iconografiche esistevano fin dai tempi antichi a Vologda e nei suoi dintorni, come testimonia in particolare un'opera unica nel suo genere come la *Tenerezza* del villaggio di Kubenskoe conservata nel Museo etnografico di Vologda (prima metà del XIV secolo)¹²⁸. Tra le molte opere abbastanza spontanee che possono essere ricollegate a Vologda¹²⁹, due in particolare spiccano per le loro qualità artistiche. Una di esse è *Giovanni il Precursore nel deserto*, che pur seguendo l'impostazione tradizionale (cfr. la tavoletta della Sofia), si rivela completamente trasportata nel linguaggio delle forme piane e lineari. La figura del Battista è così ritmica nella sagoma e così ben inscritta nello spazio tra l'albero e le rocce curve, che potrebbe rendere onore allo stesso Rublëv. Le tinte sono pallide, quasi monocromatiche, e tra di esse prevalgono i toni bianchi, castani e verde acqua, stesi in uno strato molto sottile, che lascia intravedere la struttura lineare sottostante. Quest'ultima colpisce per il suo laconismo e la sua espressività grafica, ennesima dimostrazione che nelle lande più remote e sperdute operavano talvolta dei maestri di eccezionale bravura.

La seconda icona è un ritratto, genere estremamente raro per l'iconografia russa antica, raffigurante il famoso fondatore del monastero di San Kirill di Beloozero. Secondo una iscrizione affidabile, anche se più tardiva, il ritratto di Kirill (1337-1427) fu eseguito nel 1424 dal noto artista locale Dionisij di Glušica (1362-1437). Contemporaneo del santo, l'iconografo ebbe certamente modo di vederlo di persona e di imprimerne bene nella mente il suo volto, e riuscì a creare un'immagine di straordinaria vivacità. Abbiamo davanti un vecchietto basso e robusto, con la barba a ventaglio e il volto buono, saggio e cordiale. La sua figura tarchiata sembra spuntare dal terreno come un fungo. Furono uomini di questa sorta a conquistare il grande Nord, i suoi territori immensi e vergini; costruivano strade, abbatterono foreste, ripulivano terreni per farne campi da coltivare, fondavano e costruivano monasteri. Si incarna qui non solo l'ideale dell'uomo morale, ma anche dell'uomo d'azione. I lineamenti del volto di Kirill di Beloozero presentano caratteristiche tanto individuali da ammettere addirittura la possibilità che Dionisij di Glušica sia ricorso a una copia dal vero. Di tale disegno si parla nella *vita* di Evfrosin di Pskov, scritta prima del 1510, in cui si narra di come un contemporaneo di Evfrosin, l'iconografo Ignatij, abbia disegnato su pergamena l'immagine del santo copiata dal vero o basata su impressioni personali, adattandola poi ai suoi modelli iconografici¹³⁰. Evidentemente gli artisti russi antichi eseguivano le «somialtze» (cioè i ritratti dei personaggi del tempo) o ispirandosi alla tradizione orale e dei racconti dei «testimoni oculari» o basandosi su visioni profetiche¹³¹. Ma in singoli

casi, come fece giustamente notare Ju.N. Dmitriev¹³² possono essere stati usati disegni copiati dal vero o riprodotti a memoria. È proprio questo il caso dell'icona di Dionisij di Glušica. Il ritratto in generale era scarsamente considerato dagli artisti russi antichi, a cui interessava piuttosto il «volto spirituale», e non l'effigie della persona in carne e ossa; e fino al XVII secolo, quando erano necessariamente costretti a raffigurare il volto umano lo adattavano al canone iconografico. I volti dei novgorodiani in preghiera nella famosa icona del 1467 ne sono la migliore conferma.

Nei territori sulla Dvina si cominciò a occuparsi di iconografia un po' più presto che nella regione dell'Onega (*Presentazione al Tempio della Madre di Dio* del Museo russo, *Discesa agli Inferi* del Museo storico di Mosca)¹³³. Questa provincia intratteneva stretti rapporti con Novgorod, ma già dal XIV secolo si incominciarono a importare manufatti dell'arte moscovita¹³⁴. La *Presentazione al Tempio* è dipinta secondo le tradizioni novgorodiane, i tipi dei volti fanno pensare agli affreschi della chiesa sulla Neredica. I colori sono sgargianti, ma tra di essi prevalgono le tinte verde pallido e blu carico, insolite per la tavolozza novgorodiana. Nell'icona si nota una serie di dettagli, attenti direttamente dalla vita quotidiana: l'architettura è indubbiamente ispirata alle costruzioni in legno, le donne portano gli orecchini, dal soffitto pendono dei lampadari con le candele. Tutta la composizione è adattata alla superficie piana, e persino la scala con Maria seduta in cima ha perduto anche il minimo accenno volumetrico. In altre icone del XIV secolo (*Nicola di Zarajsk con scene della vita* della Galleria Tret'jakov¹³⁵, la *Deesis* dal cimitero di Vazency, oggi all'Ermitage)¹³⁶ si sente la vicinanza con le icone della Russia centrale, caratterizzate da una certa rozzezza e primitivismo.

La pittura della regione dell'Onega rimase fino al XVI secolo strettamente dipendente dall'arte di Novgorod, e solo nei secoli XVI-XVII acquistò un volto proprio. Ma anche nelle fasi più antiche di sviluppo, le icone di questa regione hanno una irripetibile sfumatura legata alla propria concezione patriarcale della vita. Tra queste possiamo citare l'icona di *San Nicola e san Filippo* della Galleria Tret'jakov¹³⁷ e l'icona processionale di *San Nicola* del Museo russo, dipinte a metà del XV secolo. Quest'ultima icona è piena di quella «fede ardente», che potevano avere solo i contadini delle lontane terre del Nord; questo san Nicola contadino, semplice e ingenuo, ricorda in tutti i suoi lineamenti un umile prete di campagna, rivestito quasi per caso dell'*omophor* episcopale. Tale immediatezza espressiva contraddistingue anche la famosa icona del *Profeta Elia nel deserto*. Straordinariamente costruttiva per composizione, con montagne abilmente costruite che servono da sfondo e nello stesso tempo da cornice per la figura di Elia seduto, questa icona è dipinta secondo le tradizioni novgorodiane; qui, però, tutto diventa più semplice e laconico, sia il semplice contorno ovale della figura, sia le rocce «cubiste» a terrazze, sia le pallide tonalità ocra destinate a creare la sensazione di un deserto «selvaggio».

Nella stupenda icona di *San Biagio*, con le sue proporzioni più allungate, si percepisce già l'approssimarsi del XVI secolo. Quest'opera mostra chiaramente che anche la lontana regione di Olonec non rimase estranea a queste nuove tendenze, emerse nell'arte di Novgorod e Mosca del tardo XV secolo. Tuttavia il maestro del Nord rimane fedele a se stesso. Al contorno della testa quasi piatta conferisce una forma triangolare, la barba è appuntita al massimo, le croci sono estremamente allungate, le pieghe del manto raddrizzate, la vivacità dei colori attutita. Ne risulta un'immagine del tutto diversa dalle icone di Novgorod, severa e luminosa ad un tempo, caratterizzata da un'impronta di rara nobiltà.

Non c'è dubbio che nelle regioni periferiche si dipingessero in alcuni casi opere di eccellente qualità. Lo dimostrano anche le icone di Gorodec che appartenevano all'ordine delle feste nell'iconostasi (tre icone sono conservate nella Galleria Tret'jakov, e altre due nel Museo di arte russa di Kiev). Queste opere non possono essere semplicisticamente elencate nel gruppo di icone delle «maniere del Nord»; esse infatti sono molto più fini, perfette coloristicamente. In esse si coglie chiaramente la tradizione novgorodiana, ma si fanno sentire anche forti echi dell'arte di Mosca. Negli ultimi tempi

TAV. 60

TAV. 61

TAV. 62

TAV. 63

TAV. 64

TAV. 65

TAV. 66

si è tentato acutamente di attribuirle alla scuola di Nižnij Novgorod, ma tutte le testimonianze di questa scuola conservate nel Museo di Nižnij Novgorod (Gor'kij) sono di qualità spiccatamente inferiore alle icone delle feste di cui stiamo parlando¹³⁸. Esse d'altra parte sono infinitamente superiori anche a tutta la produzione del Nord, restando così dei misteriosi pezzi unici, per i quali finora non si è riusciti a identificare alcuna analogia calzante e convincente. Nel laconismo e nella sobrietà del loro linguaggio artistico, come pure nella concezione del colore, la continuità con la tradizione novgorodiana salta immediatamente all'occhio, ma finora a Novgorod non è stata trovata nessuna icona dipinta nella stessa maniera. Nella *Deposizione dalla Croce* tutte le linee tendono verso il capo di Cristo, e tutto è costruito su un raffinato effetto di parabole sfumate; nella *Deposizione nel sepolcro* il tema del grande pianto trova un'espressione senza precedenti per la potenza emotiva che sviluppa. Le tre figure chinate sulla sagoma di Cristo, Maria Maddalena che leva le braccia al cielo, le rocce che incombono minacciosamente sullo spettatore, con le loro linee convergenti sul corpo giacente di Cristo, tutte queste componenti sono fuse in un'unica possente melodia, di epica solennità, priva di qualsiasi orpello. Il contrasto tra le fasce bianche di Cristo e il manto rosso di Maria Maddalena sortisce un effetto indimenticabile. Questo laconismo cromatico era una prerogativa dei soli maestri novgorodiani, ma essi hanno molto da imparare dall'autore delle icone di Gorodec per quanto riguarda la trasmissione di quelle dolci sfumature spirituali che gli efficienti e chiassosi novgorodiani non dovevano trovare molto interessanti.

L'arte di Novgorod e dei suoi vasti territori settentrionali resterà sempre una delle pagine più brillanti nella storia dell'arte russa. Con la caduta della città nel 1478 incominciò a diminuire non soltanto la sua importanza politica, ma anche la sua autorità artistica. Mosca, dopo aver costruito uno stato russo centralizzato, si accinse a sopprimere programmaticamente tutte le tradizioni locali, sforzandosi di farle confluire nell'arte formatasi presso la corte del gran principe. Gli influssi moscoviti incominciarono a penetrare con particolare incidenza a Novgorod dalla fine del XV secolo, e questo fu l'inizio della fine per la cultura artistica novgorodiana come fenomeno profondamente autoctono e originale. I confini tra l'iconografia di Mosca e quella di Novgorod vanno lentamente scomparendo, e dalla seconda metà del XVI secolo diventa sempre più difficile tracciare una linea di demarcazione precisa fra le due scuole.

LA SCUOLA DI PSKOV

La scuola iconografica di Pskov è una scoperta degli ultimi decenni, quando si incominciò a ripulire sistematicamente le icone provenienti da Pskov e dai suoi dintorni. Sebbene i collezionisti del XIX secolo amassero già parlare di «maniera di Pskov», questo termine era ancora privo di un contenuto concreto. Il primo a parlare insistentemente di «scuola di Pskov» fu l'artista A.V. Griščenko¹³⁹, ma alla sua teoria mancava ancora il supporto di un numero sufficiente di fatti, e perciò tutti i suoi ragionamenti restavano un po' astratti. Il problema fu posto in modo più preciso da I.E. Grabar'¹⁴⁰, che si basava già su materiali nuovi: le icone ripulite provenienti da Pskov. In realtà di queste icone ce n'erano ancora poche, ma ciò non impedì a Grabar' di scrivere parole che dovevano diventare alquanto profetiche. «Già da ora la scuola di Pskov è delineata non meno, anzi addirittura più di Suzdal', ma non è lontano il tempo in cui la scuola di Pskov ci si presenterà forse con sfumature altrettanto precise di quelle che distinguiamo fin da ora nella scuola di Novgorod»¹⁴¹. In effetti, dopo le scoperte seguite ai recenti restauri, i tratti specifici dell'iconografia di Pskov sono emersi con tale precisione da permetterci di parlare a buon diritto della pittura pskoviana come scuola iconografica autonoma.

Pskov era una città antica, capitale della regione dei kriviči del Nord. Come Novgorod, anch'essa poté sfuggire al giogo tataro, riuscendo a conservare la propria cultura, che fiorì nei secoli XIII-XV. Fino al 1348 Pskov era uno dei borghi dipendenti da Novgorod, poi, in base all'accordo di Bolotovo, ottenne la piena indipendenza, trasformandosi in un centro politico giuridicamente alla pari con Novgorod la Grande. Questa città libera aveva il proprio *veče* che promulgava leggi, accettava o rifiutava il principe, ascoltava le relazioni dei propri ambasciatori, giudicava le questioni più importanti, autorizzava gli stanziamenti per la costruzione delle mura fortificate. Ma, come a Novgorod, il potere reale apparteneva al ceto dei boiari: ai governatori e al consiglio, formato dai rappresentanti dei sei «rioni» in cui era suddivisa la città. I «rioni» a loro volta erano divisi in «quartieri», che eleggevano i propri rappresentanti, e i quartieri in «vie», che avevano il proprio «anziano responsabile della via». Alle riunioni del *veče* partecipava non solo l'aristocrazia, ma anche i «*černye ljudi*», la massa della popolazione costituita da artigiani e commercianti. Il ruolo del principe a Pskov era ancora più modesto che a Novgorod, poiché date le piccole dimensioni dei suoi territori, a Pskov non ebbe grande sviluppo la grande proprietà terriera. La terra apparteneva prevalentemente a piccoli proprietari, che formavano la maggioranza nel *veče* di Pskov. Il clero, prevalentemente bianco (sacerdoti sposati, senza i voti monastici. NdT), non era ermeticamente isolato dal resto della popolazione e non aveva un proprio peso politico. Una parte consistente del clero di Pskov era di umili origini; i sacerdoti partecipavano attivamente alla vita economica e amministrativa della città, riunendosi in numerose «cattedrali».

Negli ambienti ecclesiastici penetravano tendenze profane, il che si riflette nel contenuto e nello stile cronachistico di Pskov, in cui la componente religiosa è praticamente insignificante. Questa

cronaca è assolutamente estranea a un ricercato stile letterario, il suo linguaggio è molto popolare e strettamente legato alla parlata locale. Non a caso proprio a Pskov nacque l'eresia degli *strigol'niki*, diffusasi poi a Novgorod. Questa eresia attirava la vasta cerchia degli artigiani con il proprio libero pensiero, e se non ne troviamo un riflesso diretto nella pittura di Pskov, essa tuttavia favorì un approccio meno canonico e più individuale ai tipi iconografici tradizionali, che nelle icone pskoviane sono interpretati in maniera insolitamente libera.

L'iconografia di Pskov ha un suo volto ben delineato. Le composizioni delle icone sono prevalentemente asimmetriche e instabili, il disegno è impreciso, ma a suo modo espressivo, il colorito è carico e piuttosto scuro, con prevalenza di toni verde smeraldo e verde scuro, quasi nero, ciliegia intenso, rosso con caratteristiche sfumature color arancio o rosa, azzurro opaco, grigio-verde. I fondi sono spesso gialli, ma alcuni anche dorati. È molto diffusa la rifinitura delle vesti mediante sottilissime linee dorate che rendono scintillante la superficie colorata. Nel colorito, con i suoi contrasti cromatici, c'è qualcosa di travolgente, quasi drammatico. Questo effetto è prodotto dalla particolare trattazione dell'incarnato marrone scuro con bruschi schiarimenti e lueggiate non meno brusche. Lo stile è ampio ed energico, con i pigmenti applicati in modo disuguale. Il linguaggio artistico dell'icona pskoviana è estremamente espressivo, differenziandosi in questo dal linguaggio armonico e pacato delle icone moscovite. Questa situazione rimanda per analogia alla scuola pittorica senese e a quella bolognese del XIV secolo, che presentavano differenze altrettanto marcate. Forse, tra tutte le scuole iconografiche antiche russe, quella di Pskov era la più popolare come spirito, e la più spontanea e immediata nelle sue forme espressive.

Nessuna delle icone di Pskov del XII secolo si è conservata, o comunque nessuna è stata scoperta fino a oggi, anche se è certo che già verso la metà del XII secolo dei maestri venuti dalla Grecia vi affrescarono, con l'aiuto di maestranze locali, la cattedrale del Salvatore della Trasfigurazione. Le più antiche icone pskoviane conosciute (la *Dormizione* dall'omonima chiesa «dell'Approdo» e la *Madre di Dio Odigitria*¹⁴² dalla chiesa di San Nicola «delle Pelli», entrambe alla Galleria Tret'jakov) risalgono al XIII secolo; sono icone di grandi dimensioni (1,35x1 e 1,30x1,02), dipinte secondo le tradizioni del XII secolo. Le forme pesanti, cariche, sono caratterizzate da un evidente primitivismo che fa pensare agli affreschi della Cappadocia (come per esempio l'affresco dell'antica chiesa di Tokali Kilise a Göreme, inizio del X secolo)¹⁴³; i volti identici con un ampio taglio degli occhi e il naso grande e curvo non hanno ancora nulla di tipicamente pskoviano. Confrontando la *Dormizione* con l'analoga icona novgorodiana del monastero della Decima si nota facilmente come Pskov fosse più arretrata nel proprio sviluppo artistico rispetto a Novgorod, e come nella prima fase della sua pittura fosse molto forte la corrente arcaica.

Un'esecuzione più raffinata caratterizza la *Deesis* del Museo russo, proveniente dalla chiesa di San Nicola delle Pelli, e datata anch'essa al XIII secolo. Purtroppo la pittura originaria dei volti è andata quasi completamente perduta, ed essi ci appaiono in un rifacimento di epoca successiva; ma le sagome delle figure, la forma del trono riccamente addobbato, la foggia del drappaggio sono rimaste intatte. Nell'esecuzione delle vesti sono stati usati ampiamente gli *assist* color oro, tanto amati dagli artisti pskoviani, che frantumano estremamente la superficie e richiamano il ritmo delle pieghe sul piano dell'arabesco puramente decorativo. È particolarmente significativa in questo senso la lavorazione del manto e del chitone di Cristo, dove troviamo un accostamento del tutto irrazionale di linee dritte come corde di strumenti che si spezzano bruscamente ad angolo e di linee dolcemente curve che sembrano quasi imitare una lisca di pesce. L'autore dell'icona aveva certamente davanti agli occhi un eccellente modello bizantino, ma lo trasformò a modo suo, neutralizzando al massimo il principio volumetrico. Anche nel colorito si mosse autonomamente, usando il verde e il rosso arancio, colori molto apprezzati a Pskov.

La più importante tra le antiche icone di Pskov è senz'altro quella del *Profeta Elia con scene della vita* (Galleria Tret'jakov), dove i tratti locali emergono con particolare chiarezza. Troviamo qui un

espediente spesso usato nelle opere degli artisti pskoviani, e cioè l'ardito accostamento in un'unica tavola di temi diversi, privi di alcun legame. In altro è raffigurata una *Deesis* a busto con angeli e apostoli, chiaramente ispirata alle icone collocate sull'epistilio del tramezzo dell'altare. Al centro e in basso sono rappresentati il profeta Elia nel deserto e dodici(?) scene della sua vita; si tratta in altre parole di un'icona agiografica.

Elia, che ascolta la voce di Dio, non è colto nel momento in cui il corvo gli porta il cibo, ma quando, dopo un forte vento, il terremoto e il fuoco, giunge a lui «il mormorio di un vento leggero» e in esso viene il Signore (1 Re, 19,11-12). La figura monumentale e placida del profeta ha quell'espressione di patriarcale bonarietà che gli artisti pskoviani conferivano tanto volentieri ai loro santi. Elia è raffigurato su uno sfondo di montagne, ancora prive della stilizzazione tipica delle icone della seconda metà del XIV secolo. Queste montagne colpiscono per la ricercatezza della loro gamma cromatica formata da tinte rosso-rosato, grigio perla, viola e rosso arancio. Elia indossa una veste di color lilla intenso, sulla quale è gettato un mantello verde-argento, che richiama il fondo, un tempo anch'esso argento, e ora privato dell'originario splendore dall'ossidazione, e i capelli grigio-bianchi. Nelle scene marginali, oltre a questi colori vengono usati anche il rosso intenso, il marrone, il blu scuro, l'ocra e il bianco. Nonostante le contrapposizioni abbastanza brusche, il sistema cromatico dell'icona conserva in generale un tono argenteo tanto particolare da indurci ad attribuire quest'opera a un maestro del colorismo.

I riquadri con le scene della vita presentano composizioni pacate e diradate, con semplici fondali architettonici e sfondi paesaggistici poco elaborati. I contorni delle montagne sono usati abilmente per incorniciare le figure, ne sottolineano il movimento, creano i necessari intervalli. Negli edifici, del tutto piatti, manca qualsiasi accenno volumetrico. Tutto il racconto si mantiene in tonalità molto delicate ed è pervaso da una grande umanità. Particolarmente bella è la scena della *Guarigione del figlio della vedova di Zarepta*. Elia si china sul fanciullo che giace sul letto e lo stringe in un abbraccio amorevole. Si percepisce qui lo stesso senso di intimità che incontriamo nelle cronache pskoviane, dove la parola «bambini» viene generalmente citata al vezzeggiativo (per esempio, «furono sterminati... donne e bimbeti»).

Non è escluso che l'icona agiografica di Elia possa essere stata dipinta già all'inizio del XIV secolo, sebbene sia ancora fortemente legata alle tradizioni del XIII secolo. Va datata all'inizio del XIV secolo anche la monumentale icona di *San Nicola Taumaturgo*, dipinta con grande accuratezza. La figura del santo, con ai lati le due minuscole figure a busto di Cristo e della Madre di Dio, campeggia su un fondo oro; l'intenso color ciliegia della veste, accuratamente rifinita con *assist* dorati, contrasta vivacemente con il massiccio *omophor* bianco, decorato con croci nere, e il colletto azzurro; l'incarnato scuro con sfumature verdastre accentua una certa tetraggine, anche se la tipologia del volto è palesemente addolcita rispetto alle icone del XII secolo. Se la resa grafica dell'incarnato, con l'aiuto di linee fortemente stilizzate, risale alle tradizioni dei tempi andati, invece la forma un po' allungata della testa preannuncia già l'avvicinarsi di una nuova epoca.

Lo sviluppo della pittura di Pskov nel XIV secolo procedette più lentamente rispetto a Novgorod. A Pskov erano molto radicate le correnti arcaiche, cosa che rende più difficoltosa la datazione delle icone pskoviane. Opere come l'icona dell'*Odigitria*¹⁴⁴, non ancora ripulita del tutto, *San Nicola* (entrambe al Museo di storia e architettura di Pskov)¹⁴⁵, *Boris e Gleb* (Galleria Tret'jakov)¹⁴⁶, l'icona agiografica di *San Nicola* del 1337(?) (Museo russo)¹⁴⁷, si collocano visibilmente in linea con le tradizioni dei tempi andati, mentre altre, come *San Nicola* (Galleria Tret'jakov)¹⁴⁸, *San Demetrio di Tessalonica* (Museo russo)¹⁴⁹ e *Santa Giuliana* (Museo di storia e architettura di Pskov)¹⁵⁰, sono a cavallo tra due epoche e presentano tratti stilistici abbastanza contraddittori. Solo durante l'ultimo quarto del XIV secolo l'iconografia pskoviana raggiunge la piena maturità. Proprio in questo periodo, e nella prima metà del XV secolo, nascono le icone migliori, le cui caratteristiche irripetibili e individuali rendono impossibile attribuirle a qualsiasi altra scuola iconografica.

TAV. 67

TAV. 69

TAV. 68

TAV. 70

I nuovi influssi penetrarono a Pskov da Novgorod, dove dal 1378 lavorò il geniale Teofane il Greco. L'attività di questo eminente maestro non poteva passare inosservata agli occhi degli artisti pskoviani, che probabilmente usavano recarsi a Novgorod per ammirare le opere del famosissimo pittore, e alcuni di loro, partendo dalle tradizioni locali e dalle impressioni indimenticabili riportate dall'arte di Teofane, riuscirono a creare opere tanto brillanti e originali da determinare sotto molti aspetti il futuro sviluppo dell'iconografia pskoviana.

Tra le icone di Pskov, tre in particolare presentano affinità stilistiche tanto marcate da farle attribuire a un unico pittore: in ogni caso, le tre opere provengono certamente dalla stessa bottega. Si tratta della *Deesis* del Museo di Novgorod e di *Parasceve, Barbara e Giuliana* e della *Sinassi della Madre di Dio*, conservate alla Galleria Tret'jakov. Queste icone colpiscono al primo sguardo per la loro pittoricità, per l'insolita libertà dello stile e per una particolare passionalità. Nella statica composizione della *Deesis* sono state introdotte due sante molto popolari a Pskov; Barbara e Parasceve, rendendo così l'immagine più familiare e vicina al fedele che la contempla in preghiera. Pur mantenendo la simmetria e la tradizionale immobilità delle figure, tutto qui è pervaso da uno spirito che si allontana dai canoni tradizionali. Il consueto fondo oro è imitato con un giallo dalle sfumature leggere e trasparenti; invece del colore neutro del terreno troviamo uno sgargiante verde smeraldo, al posto dell'intenso cinabro dello sgabello troviamo una tonalità rosa tenero, al posto delle macchie chiare e ben distinte delle vesti troviamo delle tinte spente, lilla, verde scuro e blu scuro, invece dei volti minuziosamente descritti abbiamo una energica plasticità cromatica, costruita sulle contrapposizioni di ombre marrone scuro e zone fortemente schiarite sulla fronte, sul naso, sulle guance, sul mento e sul collo, con audaci lumeggiature. Questo originale stile pittorico dà vita a un tipo fisionomico ben determinato, con l'ossatura del volto chiaramente delineata e gli occhi incavati dallo sguardo profondo. Sia nel colorito dell'icona, con le sue aspre contrapposizioni di chiaro e scuro, sia nell'interpretazione dei volti, sui quali la luce sembra condurre una disperata lotta con le tenebre, troviamo quella tensione interiore del tutto particolare che diventerà un tratto caratteristico dell'iconografia di Pskov, e che nella *Deesis* è resa ancora più efficace dal contrasto con l'immobilità esteriore delle figure.

Uno stile ancora più libero caratterizza l'icona con *Parasceve, Barbara e Giuliana*. Le figure sono rappresentate in pose diverse, superando così la rigida posizione frontale delle icone novgorodiane con «santi scelti». Parasceve, Barbara e Giuliana sembrano immerse in un'accesa discussione, tutte prese a difendere la propria interpretazione dei dogmi di fede. Le loro figure hanno qualcosa di aspro, di impetuoso, di indomabile. Le sagome volutamente asimmetriche sono piene di dinamicità; in esse le morbide linee a parabola si scontrano con angoli acuti. Il fondo, un tempo giallo chiaro, dava ulteriore risalto alle tinte sgargianti, verde smeraldo, ciliegia, ocra, blu scuro e rosso arancio degli abiti, e all'incarnato scuro, dipinto secondo le tradizioni «teofanesche», tanto accesi e appassionati sono questi volti. I colori sono applicati in strati ora spessi ora sottili; in alcuni punti il pigmento è triturato grossolanamente, in altri forma delle spesse lumeggiature, in altri ancora lascia una traccia con la forma di una larga striscia, in altri infine è steso in uno strato sottilissimo su un fondo bianco appena percettibile (come per esempio sulle guance di Parasceve e Giuliana). Il disegno preparatorio, tracciato sul *levkas*, non coincide sempre con quello definitivo, un'ulteriore prova della libertà che caratterizzava il processo creativo.

La terza icona, che possiamo senz'altro considerare come il capolavoro della pittura pskoviana, raffigura la *Sinassi della Madre di Dio*. Si tratta forse della più antica icona russa su questo tema, e ciò spiega in parte la libertà dell'interpretazione iconografica, molti aspetti della quale non sono ancora codificati, permettendo così all'artista di operare più autonomamente con gli elementi tradizionali della composizione. Questo tema, già noto a Bisanzio e in Serbia, e da qui importato nella Rus'¹⁵¹, risale a un versetto della liturgia del Natale: «Cosa ti offriremo, o Cristo, che sei apparso sulla terra...», cantato il 25 dicembre. Secondo questi versi, tutte le creature offrono doni al Bambino in segno di

riconoscenza: gli angeli il canto, il cielo la stella, i magi i doni, i pastori il loro ingenuo stupore, la terra una grotta, il deserto una culla, e il genere umano una Madre Vergine, la Madre di Dio. In questa composizione è fortemente sottolineato il principio centripeto, poiché la figura della Madre di Dio si trova solitamente al centro, e verso di lei convergono da tutti i lati gli angeli, i pastori, i magi e le figure allegoriche della Terra e del Deserto. È l'espressione della gioia universale, dell'esultanza di tutto il creato per l'apparire del Salvatore nel mondo, espressione di una profonda venerazione di fronte alla Madre di Dio che ha dato alla luce il Salvatore. L'artista pskoviano ha dato una interpretazione estremamente personale del tema della *Sinassi*, animando l'intera composizione di un ritmo inquieto, affannoso. Le montagne si sollevano, il trono dall'insolita forma arcuata è pieno di dinamicità, i magi si affrettano impazienti in direzione di Maria, il Deserto e la Terra le tendono impetuosamente la culla e la grotta, gli angeli, i pastori, il lettore col libro aperto e il coro di tre diaconi la glorificano a gran voce. Tutte le linee delle rocce si dirigono come un torrente in piena verso Maria, sottolineando la sua importanza predominante. I movimenti delle figure sono bruschi e goffi, certi volteggi (come nella figura della Terra) sono così inaspettatamente audaci da sembrare quasi echi di antichi motivi ellenistici. Nel colorito dominano i colori intensi: verde smeraldo scuro, giallo chiaro (il fondo andato perduto), rosso-arancio, ciliegia, bianco, nero. Queste tinte sono giustapposte senza passaggi intermedi, donando così alla gamma cromatica una tensione particolare. Contribuisce a creare questo effetto anche l'incarnato scuro con bruschi schiarimenti e lumeggiature bianche, chiare, luminose come bagliori di lampi. Gli abiti sono rifiniti con schiarimenti arancio chiaro e bianchi, applicati con mano altrettanto decisa. Tutto ciò insieme conferisce all'icona quella passionalità che ne fa un'opera d'arte fuori dal comune.

L'autore delle tre icone appena ricordate era un eccellente artista, che per lo spirito impetuoso della sua arte ricorda molto Teofane il Greco e i maestri degli affreschi di Volotovo. Più che alle opere iconografiche, egli si ispirava all'affresco monumentale, da cui attingeva parecchi espedienti e prima di tutto lo stile pittorico ampio ed energico, che applicava felicemente nella pittura su tavola. Contemplando la sua arte così audace viene istintivamente da pensare a un legame con i movimenti ereticali nella Pskov dell'epoca, ma non abbiamo dati attendibili per suffragare questa ipotesi. In ogni caso, ci troviamo di fronte a quel «pensiero autonomo» da cui nacquero nella Rus' le eresie del XIV e XV secolo. E se vogliamo trovare qualche stretta parentela per queste icone nella storia dell'arte pskoviana, si tratta senz'altro degli affreschi del 1313 nel monastero di Snetogory, nei quali tanto si riflettevano «i dubbi e l'instabilità» dell'epoca.

All'ultimo quarto del XIV secolo risale anche la *Discesa agli Inferi* (Museo russo), stilisticamente vicina alle tre icone già ricordate, ma un po' più fredda come esecuzione. Anche qui si percepiscono chiaramente gli echi dell'arte di Teofane; li ritroviamo nella particolare irruenza del movimento, nell'insolita dinamica dei bruschi schiarimenti, nelle lumeggiature simili a vampe di fuoco. In questa icona, tuttavia, emerge decisamente la tendenza locale: la composizione affollata, scarsamente ritmica, la gamma cromatica densa e carica, l'incarnato bruno scuro. È interessante notare come anche nelle pose più irruenti ci sia una certa rigidità, originata dalla tipizzazione geometrica delle sagome. Nel registro superiore, a dispetto di tutte le regole, è disposta una *Deesis* a busto asimmetrica con più figure, in cui al posto di Cristo è raffigurato san Nicola. Questo abbinamento incompatibile conduce a una soluzione compositiva molto libera, nella quale non soltanto non coincidono gli assi centrali delle raffigurazioni nel registro inferiore e superiore, ma risulta anche coraggiosamente violata la simmetria dei gruppi che compaiono ai fianchi della mandorla in cui è iscritto Cristo. Per il maestro di Pskov l'importante non era l'armonia, ma l'immediatezza e la spontaneità espressiva.

Il successivo sviluppo della pittura pskoviana procedette a rilento. La fase più innovativa fu nel XIV secolo, mentre il XV secolo non diede nulla di fondamentalmente originale. La concezione patriarcale della vita a Pskov era così forte che anche i frescanti e i maestri della pittura su tavola si attenevano

TAV. 71

TAV. 72

TAV. 73

TAV. 74

strettamente all'eredità dei loro avi. Le iconostasi imponenti, monumentali, non furono mai adottate a Pskov, anche in seguito al numero relativamente esiguo di chiese. Prevalgono evidentemente le iconostasi con *Deesis* a busto e il registro delle *feste* (non sono ancora state scoperte icone pskoviane del XV secolo appartenenti al registro dei *profeti*). Nel XV secolo si osserva un certo rasserenamento nell'iconografia, anche se la tensione interiore che caratterizza le sue immagini non scompare del tutto. Restano gli sguardi penetranti, le ombre aspre e pesanti, l'audace asimmetria della composizione, la gamma cromatica densa con le tonalità predilette: verde, ciliegia, rosso arancio e giallo; ma sarebbe inutile ormai cercarvi quella passionalità e immediatezza espressiva che rendono tanto affascinanti le icone della fine del XIV secolo. Ritornano in uso i metodi puramente iconografici: lo stile si fa più pacato e sfumato, i passaggi improvvisi e irrazionali tra luce e ombra usati un tempo lasciano il posto a un'esecuzione in cui aumenta la superficie delle zone illuminate, ora delimitate con precisione, e la pennellata densa è sostituita da tratteggi lineari. Questi cambiamenti trovano molte analogie con i mutamenti verificatisi nelle altre scuole iconografiche del XV secolo.

L'Evangelario del 1409, eseguito dal diacono Luka nel monastero di Zaveliče e conservato ora nel Museo storico di Mosca (*Sin.* 71)¹⁵², ci aiuta nella datazione di un intero gruppo di icone pskoviane, stilisticamente vicine alle sue miniature. Pensiamo prima di tutto alla *Natività della Madre di Dio* della collezione P.D. Korin (Galleria Tret'jakov), con la sua libera soluzione compositiva, dove troviamo un'accentuazione del principio spaziale, insolita per l'iconografia pskoviana. Le forme cubiche dei fondali architettonici, abilmente sistemati lungo la diagonale del letto e disposti all'interno delle diverse zone spaziali dell'immagine, fanno pensare alle icone greche dello stile paleologo maturo. Probabilmente il maestro pskoviano ebbe occasione di vedere queste opere, ma non riuscì a cogliere la logica intrinseca alla loro soluzione compositiva, e perciò nella sua icona le forme volumetriche si urtano tra loro, rendendo lo spazio angusto e scarsamente ritmico. L'estetica bizantina gli risultava estranea, e l'artista concentrò tutta l'attenzione sul racconto estremamente reale ed evidente, con la minuscola figura di Maria in fasce coricata vicino ad Anna, le levatrici che si accingono a lavarla e le amiche che portano doni alla puerpera. Tutto ciò è raffigurato con una bonarietà patriarcale e una commovente ingenuità; e anche qui l'artista ci presenta una *Deesis* insolita, in cui Nicola e Anastasia sono raffigurati alle spalle degli angeli, ai fianchi del busto di Cristo.

Risale all'inizio del XV secolo anche l'icona della *Madre di Dio della Tenerezza* (Galleria Tret'jakov). Cristo si stringe alla guancia della madre, sfiorandole il mento con la destra. Questo vezzoso motivo di genere dona una nota di particolare dolcezza all'icona, i cui colori (fondo giallo, nimbi rossi arabescati, vesti ciliegia, blu scuro e rosso rosato) si mantengono in una gamma densa, tipicamente pskoviana. Assai caratteristica delle icone di Pskov è la forma del naso di Maria, con la punta leggermente prominente. Lo stesso tipo di naso si incontra nella stupenda icona della Galleria Tret'jakov raffigurante santi scelti: *Parasceve Pjatnica*, *Gregorio il Teologo*, *Giovanni Crisostomo* e *Basilio il Grande*. Un fatto indicativo della libera interpretazione dei tipi iconografici tradizionali da parte dei maestri pskoviani è la collocazione di Parasceve, la santa più venerata nella Pskov dei commerci, protettrice dei mercati del venerdì, accanto agli insigni padri della Chiesa. Il tono più brillante dell'icona, con prevalenza di bianco, nero e cinabro, il fondo oro – raro per l'iconografia di Pskov –, lo stile pittorico più accurato, fanno pensare a un'influenza diretta della pittura novgorodiana, ma i volti un po' cupi, l'incarnato scuro, l'uso del colore verde intenso rivelano chiaramente la mano di un maestro locale. Risulta particolarmente espressivo il volto severo di Giovanni Crisostomo, con la sua fronte smisuratamente alta e il sistema di lumeggiature accuratamente ponderato, per formare sotto gli occhi dei triangolini che accrescono la forza ipnotica dello sguardo.

Abbastanza vicina stilisticamente è l'icona di *San Demetrio di Tessalonica*, dipinta già verso la metà del XV secolo. Il suo abito verde e rosso si armonizza perfettamente col fondo oro e con il nimbo splendidamente arabescato, che sembra richiamare la ricca decorazione dello scudo rotondo.

Risale ancora alla prima metà del XV secolo la *Deesis* a busto (Galleria Tret'jakov; l'icona dell'*Arcangelo Gabriele* è finita invece al Museo russo), in cui si può notare un'ulteriore asciuttezza dell'esecuzione. Gli schiarimenti sono spesso delimitati dalle ombre, nei volti compare un accenno di tipizzazione, si riduce palesemente la tensione psicologica di un tempo. Il nimbo in rilievo conservatosi sull'icona dell'*Arcangelo Michele* fa dedurre con certezza che anche le altre icone della *Deesis* portassero nimbi di questo tipo.

All'inizio del XV secolo risale la piccola icona *In Te si rallegra*, che occupa una posizione un po' isolata per il suo stile miniaturistico. La composizione è costruita secondo il principio simmetrico, ma è priva di qualsiasi rigidità ieratica. Le linee ondegianti che profilano i nimbi del gruppo inferiore di santi, il rotolo svolto nelle mani di Giovanni Damasceno, in piedi presso lo sgabello del trono della Madre di Dio, gli *zakomary* (motivo architettonico che ricorda gli omonimi copricapo femminili. NdT) che svettano in alto e la cupola della chiesa, gli alberi che sembrano oscillare al vento, tutto ciò porta nella composizione tradizionale, rigidamente centrale, un elemento dinamico che sottolinea per contrasto la ieraticità del gruppo centrale. L'abbondanza di *assist* dorato sulle vesti conferisce alla superficie pittorica un aspetto quasi «scintillante», effetto molto amato dagli iconografi pskoviani. Come ha dimostrato la scoperta di varie icone agiografiche (*Cosma e Damiano*, fortemente danneggiata, del Museo etnografico di Vologda¹⁵³, *Parasceve Pjatnica*, *Barbara e Giuliana* del Museo di Novgorod¹⁵⁴, *San Nicola* della Galleria Tret'jakov¹⁵⁵, *Parasceve Pjatnica* del Museo storico di Mosca¹⁵⁶), a Pskov le icone di questo tipo erano molto diffuse, tanto più che spesso venivano raffigurati santi dai quali ci si aspettava un aiuto nei problemi quotidiani. In queste icone del XV secolo, soprattutto nei riquadri con le scene della vita, si mantengono ostinatamente le tradizioni arcaiche, e questo rende estremamente difficile stabilire una datazione precisa. Sono presenti qui tutti i tratti stilistici fondamentali della pittura pskoviana, ma nello stesso tempo nelle icone agiografiche ci imbattiamo talvolta in una interpretazione così vivace e pittoresca dei singoli episodi da far risultare immediatamente evidente il nesso ereditario con le tradizioni del XIV secolo.

I maestri pskoviani perseguirono ostinatamente la propria linea interpretativa fino alla fine del XV secolo. E se nella loro arte si infiltrano alcuni echi dell'estetica di Dionisij, riflessa nell'eleganza delle proporzioni affusolate degli angeli nell'icona della *Natività di Cristo* (Museo russo) e in quella della *Madre di Dio Grande Panagia*, *san Nicola* e *san Giorgio* (Galleria Tret'jakov), ciò non determina comunque cambiamenti sostanziali. Si mantengono tutti i vecchi metodi stilistici, l'incarnato scuro, la struttura cromatica del tutto particolare, tipicamente pskoviana. A questo proposito è particolarmente indicativa l'icona della *Natività di Cristo*, dove con la spontaneità tipicamente pskoviana viene ripetuta due volte l'adorazione dei magi, Giuseppe nel deserto, il sogno di Giuseppe, i pastori che guardano stupiti la stella di Betlemme e i santi scelti. Le fenditure delle montagne sono sottoposte a una inverosimile stilizzazione che le rende somiglianti a un arazzo decorato sul cui fondo sono sparsi i singoli episodi e le varie figure. Nessun altro all'inizio del XVI secolo, né a Novgorod, né a Mosca, avrebbe mai strutturato la composizione in questo modo, poiché un'arte così originale e fantasiosa sarebbe apparsa a tutti provinciale e superata.

Quanto fossero attaccati gli pskoviani all'eredità dei loro avi anche all'inizio del XVI secolo, lo testimoniano due icone, oggi al Museo russo e alla Galleria Tret'jakov. La prima è la *Discesa agli inferi con santi scelti*. Le proporzioni esternamente affusolate delle figure sono palesemente ispirate ai modelli moscoviti, ma tutti i santi hanno lineamenti puramente autoctoni, con l'incarnato scuro. La *Discesa agli Inferi*, come anche l'icona sullo stesso tema del Museo di storia e architettura di Pskov, recentemente ripulita¹⁵⁷, prosegue le tradizioni del XIV secolo, rappresentate dall'icona del Museo russo; ma qui tutto si è fatto più essenziale, più curato; l'abbondanza di *assist* dorati smorza il colorito, privando il colore dell'espressività emotiva di un tempo. Assai caratteristica della concretezza della concezione artistica pskoviana è l'interpretazione dell'Ade, incorniciato da linee ondulate. L'Ade è raffigurato a

TAV. 79

TAV. 81

TAV. 80

TAV. 82

guisa di città turrita, che giustifica pienamente le porte degli inferi calpestate: quali porte poteva avere infatti una semplice grotta? Sul fondo nero sono raffigurati gli angeli che in una compatta schiera sconfiggono Satana, e i prigionieri dell'ade, guidati da un vecchio che gesticola animatamente. Una scena del genere poteva permettersela solo un artista pskoviano.

TAV. 83

Non meno interessante nell'ambito della pittura pskoviana a cavallo fra il XV e il XVI secolo è la seconda di queste icone: la *Trinità*. Pur essendo stata dipinta quasi cent'anni dopo la *Trinità* di Rublëv, in essa non c'è nulla che la ricordi seppure lontanamente. Tutta la composizione, rigida e ieratica, assomiglia a uno stemma, tanta è la sua stabilità. I tre angeli perfettamente identici siedono in posizioni rigorosamente frontali, la mensa davanti a loro forma un piano rigorosamente orizzontale, Abramo e Sara stanno l'uno di fronte all'altra, ripetendo lo stesso movimento (depongono sulla tavola delle brocche). Al centro, sullo sfondo di un arco luminoso, è raffigurato il servo che uccide il vitello. La sua figura curva ricorda un simbolo araldico. Questo principio araldico emerge con forza nell'intera struttura compositiva dell'icona. L'abbondanza di decorazioni e *assist* dorati, accanto alla fattura più curata dei volti suggeriscono una datazione di questa icona alla fine del XV secolo-inizio del XVI, ma senza queste caratteristiche avremmo potuto facilmente attribuirle al XIV secolo, tanto irrazionale fu la logica dello sviluppo dell'arte pskoviana.

Pskov perse la sua indipendenza dopo Novgorod. Fu annessa a Mosca solo nel 1510, e questo spiega probabilmente l'ostinata resistenza delle sue tradizioni, a cui gli pskoviani si riferivano sempre con particolare riguardo. Con la perdita dell'indipendenza Pskov, come Novgorod, incominciò lentamente a perdere anche la sua importanza artistica, e anche se i maestri pskoviani venivano invitati a Mosca ancora nel XVI secolo, essi tuttavia non erano in grado di dare nulla di simile a ciò che crearono i loro lontani antenati, i cittadini della libera Pskov.

LA SCUOLA DI MOSCA

La scuola iconografica di Mosca si formò più tardi rispetto a quella di Novgorod, e l'inizio della sua fioritura coincide quasi con il periodo di massimo fulgore della scuola di Pskov. Mosca fu per molto tempo una cittadina senza importanza, e nessuno prevedeva il suo futuro splendore. Il primo riferimento alla città nelle cronache risale al 1147, quando era una *voščina* principesca, dove Jurij Dolgorukij allestì un «grande banchetto» per il principe Svjatoslav Ol'govič di Novgorod Severskij, suo vicino. Nel 1156 Jurij Dolgorukij «fondò la città di Mosca»; circondando la sua corte con possenti mura in legno, trasformò la cittadina in un borgo fortificato, destinato, assieme a Dmitrovo, a difendere le vie d'accesso al fiume Kljaz'ma dalla parte di Jachroma e del fiume Moscova. Inizia da quel momento la graduale ascesa di Mosca, che già dalla prima metà del XIII secolo ebbe il suo principe. Ma nel XIII secolo Mosca non aveva ancora un'importanza particolare: era solo una delle tante cittadine di una Rus' frazionata, asservita dai tatar; la sua ascesa politica iniziò più tardi, nel XIV secolo, quando i suoi principi si misero a radunare le forze della nazione e guidarono la guerra contro i tatar. I principi moscoviti si comportarono sempre con estrema cautela e accortezza. Nelle dure lotte contro i potenti principati di Tver' e di Suzdal'-Nižnij Novgorod, la Lituania, l'Orda d'oro, essi evitarono sempre inutili spargimenti di sangue; inoltre diedero prova di straordinaria tenacia e di un invidiabile autocontrollo, cogliendo ogni minima occasione per fare «conquiste» e «acquisizioni» e ampliando i propri possedimenti terrieri. Particolarmente abile in quest'opera di conquista fu Ivan Kalita (1328-1340), che si definiva gran principe di «tutta la Rus'». Sotto di lui, dopo il tremendo incendio del 1337 fu costruito un nuovo Cremlino in legno, circondato da mura di quercia; durante il suo regno comparvero a Mosca anche le prime chiese e monasteri in muratura; sotto di lui, infine, si insediò definitivamente a Mosca il nuovo metropolita, Teognoste, e questa circostanza contribuì notevolmente a consolidare la posizione del principe moscovita, poiché da allora nella sua capitale dimorava il «metropolita di tutta la Rus'», e questo non poteva non dar lustro all'autorità dei principi, che diano in anno aumentavano la propria influenza sulla vita politica del paese.

Purtroppo gli affreschi e le icone moscovite dei secoli XII-XIII non si sono conservati, cosicché non possiamo farci un'idea della pittura di quell'epoca. Con tutta probabilità Mosca aderiva alle antiche tradizioni di Vladimir, ma è difficile dire quanto queste abbiano resistito nel periodo della dominazione tatar. Poiché il metropolita Pëtr, il primo a stabilirsi a Mosca, giungeva proprio da Vladimir, non è escluso che questi abbia portato a Mosca anche i «pittori del metropolita», ma non si tratta che di una ipotesi, basata sul fatto che nell'antica Rus' le botteghe degli iconografi erano spesso legate alle corti dei principi, dei metropoliti o dei vescovi, e poiché i principi moscoviti prima di Ivan Kalita non erano molto potenti né ricchi, è probabile che la prima culla dell'arte fosse la corte del metropolita.

Nella pittura moscovita della prima metà del XIV secolo esistevano già sicuramente, come nei secoli successivi, diverse tendenze, locali e importate (da Bisanzio e dalla Slavia meridionale). La corrente locale si rifaceva probabilmente alle tradizioni arcaiche del XIII secolo, e prevalse fino a quando l'arte moscovita entrò in contatto con le innovazioni del «Rinascimento paleologo». A queste correnti artistiche sono legate alcune opere dell'iconografia moscovita più antica, tra le quali il primo posto spetta all'icona di *Boris e Gleb* del Museo russo, dipinta forse ancora nel secondo decennio del XIV secolo.

TAV. 84

Riguardo a questa icona esiste un dubbio assai fondato, e cioè se quest'opera fu realmente dipinta a Mosca, oppure venne portata qui da altri centri artistici. Molti sono inclini a collocarla a Suzdal', supponendo che proprio le tradizioni di Suzdal' abbiano determinato lo sviluppo della pittura moscovita nel suo primo stadio (questa ipotesi è stata sviluppata in modo particolarmente esauriente da I.E. Grabar')¹⁵⁸. Ma nemmeno le icone di Suzdal' della fase più antica si sono conservate, e per di più il concetto stesso di scuola di Rostov-Suzdal' rimane tuttora così confuso e indistinto da indurci a usarlo con estrema cautela.

Boris e Gleb, i figli del gran principe Vladimir uccisi a tradimento dal fratello Svjatopolk, furono dichiarati santi dalla Chiesa già nel 1071. Le loro immagini ebbero grande diffusione nella Rus' di Kiev; da qui furono portate anche a Costantinopoli, dove nel 1200 Dobrynja Jadrejkovič, futuro arcivescovo di Novgorod, vide una grande icona di Boris e Gleb nella chiesa della Santa Sofia¹⁵⁹. Come narra lui stesso, di questa immagine si potevano comprare delle copie dagli iconografi locali, vendute probabilmente presso la chiesa stessa. L'icona del Museo russo è solo un anello, casualmente conservatosi, della lunga catena di opere sullo stesso tema¹⁶⁰, e questo la rende ancora più importante, non solo come insigne opera d'arte, ma anche come prezioso documento iconografico.

Boris e Gleb non poggiano sulla terra, ma sembrano librarsi in aria, come una visione miracolosa. I volti sono assorti e malinconici. L'iconografo ha conservato nei loro lineamenti quel principio individuale che forse caratterizzava le più antiche raffigurazioni di questi santi. Oltre alle croci che alludono al martirio dei due fratelli, essi impugnano la spada, attributo del potere principesco. Le figure sono rese immobili e quasi perfettamente piatte; la funzione principale è svolta dalla linea, semplice e contenuta. Predominano pacate linee verticali (il profilo del naso, i bordi del mantello, le spade, le gambe sottili), che sottolineano la snellezza delle figure. Pur nell'accecente ricchezza cromatica dell'icona, il suo colorito è caratterizzato da uno straordinario laconismo e da una sorprendente coerenza, poiché ogni colore scaturisce immanabilmente da un altro, completandolo e accentuandolo. In quest'opera eccezionale il colore giunge a una tale purezza di vibrazione, e la superficie delle sagome acquista una tale espressività grafica da far considerare l'icona di *Boris e Gleb* come una sorta di prologo a tutta l'iconografia russa successiva.

L'icona di *Boris e Gleb* è ancora stilisticamente affine alle opere del XIII secolo. Solo la fattura più corposa e volumetrica dei volti rimanda al secolo XIV. C'è molto di arcaico anche nell'icona agiografica di *Boris e Gleb* (Galleria Tret'jakov), dipinta attorno alla metà del XIV secolo. Qui non troviamo una dinamicità fortemente espressa, complesse forme architettoniche, costruzioni spaziali, proporzioni eleganti e leggiadre. I volti dei due santi sono eseguiti con colori liquidi, con un passaggio graduale dalla luce all'ombra. Questo metodo, chiamato dagli iconografi «sfumatura», risale alla pittura dell'epoca premongolica. In tutto questo si riflette la persistenza delle antiche tradizioni, ancora molto forti nella pittura moscovita della prima metà del XIV secolo.

TAV. 85

La parte più riuscita dell'icona sono i volti di Boris e Gleb, nei quali è soffusa una calda bontà e dolcezza. L'artista si è sforzato di sottolineare l'idea del sacrificio, il filo rosso che percorre tutta la *Narrazione di Boris e Gleb*, questo eccezionale monumento letterario kieviano scritto a cavallo tra l'XI e il XII secolo.

Nei riquadri che incorniciano le figure centrali è narrata, in termini estremamente chiari e concisi, la triste storia del proditorio assassinio dei due fratelli. In uno dei riquadri in alto a destra l'artista ha

raffigurato Boris che dorme nella tenda, mentre un sogno profetico gli annunzia la fine ormai prossima. Gli appare una belva nera simile a un lupo, immagine che nell'antica Rus' era legata all'idea della vicinanza della morte¹⁶¹; e l'anima del principe, come racconta la *Narrazione*, si colma di «tristezza forte, greve e tremenda». Su Gleb si china premuroso un fanciullo che protegge il suo sonno (nella *Narrazione* egli poco dopo consola il suo «amato signore» preso dallo sconforto). Limitandosi solo all'indispensabile, l'artista pone l'accento principale sulla figura della belva nera, la cui sagoma scura si delinea lugubre sullo sfondo bianco della tenda. Al vedere questa bestia lo spettatore comprende subito chiaramente che sul principe incombe una grande disgrazia. Tale è il linguaggio laconico dell'icona russa, che nei suoi migliori esemplari risulta comprensibile anche solo da una parola, da un minimo accenno.

Nell'episodio successivo è rappresentato l'assassinio di Boris e Georgij Ubrin. Anche qui abbiamo come sfondo la tenda e una montagna. Uno degli assassini affonda la lancia, l'altro trapassa con la spada il fanciullo, Georgij Ugrin, servo del principe, mentre questo cerca di far scudo col proprio corpo al principe colpito, pronunciando le commoventi parole: «Non ti abbandonerò, signore mio amato. Dove la bellezza del tuo corpo sfiorirà, là io deporrei la mia vita». L'autore ha disposto le figure in modo che fossero tutte rivolte verso Boris che giace a terra. Le loro teste chinate sono disposte in diagonale, come per condurre lo sguardo dell'osservatore sul volto del principe morente, e la stessa diagonale è disegnata dalla sagoma della tenda. Con questi semplici mezzi l'artista ottiene una grande espressività e chiarezza narrativa. Il racconto è condotto in toni epici, rendendo un'azione che si svolge nel tempo come una situazione fuori dal tempo, che simboleggia il principio del male nella vita dell'uomo.

Nel ciclo delle scene dalla *vita* di Gleb è particolarmente espressivo l'episodio con il corpo del principe ucciso gettato nel deserto, che riposa fra due tronchi (tronchi d'albero scavati a guisa di barca in cui gli antichi slavi seppellivano i morti). Una colonna di fuoco apparsa all'improvviso, una candela accesa e il canto degli angeli attirano l'attenzione dei cacciatori e dei pastori di passaggio, che raccolgono il corpo e lo portano a Jaroslav. L'artista si è limitato a rappresentare la prima fase della narrazione, raffigurando il corpo solitario del principe assassinato che giace tra due immobili sagome orizzontali e collocando sopra di lui le figure degli angeli afflitti e della miracolosa colonna di fuoco che discende dal cielo. La composizione rarefatta, asimmetrica, colpisce per quel raccoglimento interiore che è una caratteristica propria delle icone del XIV secolo.

Se l'icona di Boris e Gleb si mantiene in chiave lirica, ben diversa è l'atmosfera nel *San Nicola Taumaturgo con scene della vita*. Nel suo stile pittorico libero e deciso e nell'insolita tensione della struttura psicologica si sente la mano di un maestro non molto avvezzo a confrontarsi con i modelli. Questa icona, con il suo stile caratteristico, occupa una posizione particolare nel panorama della pittura antica russa, e resta tuttora un'opera unica nel suo genere. Per il suo spirito ribelle essa richiama fortemente le icone pskoviane della fine del XIV secolo: è uno stile «primitivo», ma con un volto ben delineato, che si ritrova molto raramente nelle icone di questo genere. Le composizioni, un po' rigide e prive di ritmicità, si caratterizzano per una grande libertà nel disporre le figure e gli sfondi architettonici: ora molto affollate, ora volutamente diradate, con un raffinato effetto creato dagli intervalli spaziali. Nel ritmo del racconto c'è qualcosa di interrotto, di brusco. Particolarmente belli sono i due riquadri in cui sono raffigurati tre uomini rinchiusi in prigione e san Nicola che scaccia i diavoli dal pozzo. Le figure impotenti dei tre uomini, con i piedini incatenati e i volti accesi dalla collera, sono rese in maniera così convincente da fare di questa composizione una scena di vita in cui resta ben poco del canone iconografico. Non meno vivacemente, e persino con una sfumatura di ironia, è reso l'episodio della cacciata dei diavoli, contro i quali Nicola agita il bastone, ed essi balzano terrorizzati fuori dal pozzo.

TAV. 86

Quanto fosse forte nella pittura moscovita la corrente arcaizzante che si riallacciava all'arte del XIII secolo, lo testimoniano non solo le miniature dell'Evangelario eseguito negli anni 1339-1340 per

Ivan Kalita (Biblioteca dell'Accademia delle Scienze russa di Leningrado, Arch. kom. 189)¹⁶², ma anche un'intera serie di icone moscovite, come per esempio il *Salvatore* nella cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino di Mosca¹⁶³, l'icona agiografica di *San Nicola* nella cattedrale della Dormizione del Cremlino¹⁶⁴, *San Nicola* nel monastero della Trinità di san Sergio, che forse un tempo stava nella cella dello stesso san Sergio di Radonež¹⁶⁵. Tutte queste opere, per nulla uguali quanto a stile, sono caratterizzate da un forte primitivismo, che desta particolare stupore, in quanto esse furono dipinte nella prima metà del XIV secolo, quando lo stile paleologo era già molto diffuso nei paesi della Slavia meridionale. La svolta nella pittura moscovita si verificò solo negli anni '40 del XIV secolo, con l'arrivo dei maestri costantinopolitani invitati a Mosca dal metropolita greco Teognoste.

Nel XIV secolo i rapporti tra Mosca e Costantinopoli erano assai vivaci. A portare influenze greche e a diffondere la lingua erano prima di tutto i metropoliti e i vescovi di origine greca. A Mosca esisteva una colonia greca, che aveva il proprio monastero, con la chiesa di San Nicola. Un centro di diffusione della cultura bizantina fu il monastero moscovita della Teofania, dal quale uscirono parecchi uomini colti, tra cui anche il futuro metropolita Aleksij e Stefan, fratello di San Sergio di Radonež e confessore del principe Simeon il Superbo. L'igumeno del monastero Simonov, Feodor, si recò ripetutamente a Costantinopoli, città che esercitò sempre una grande attrattiva agli occhi dei russi. Non a caso essi si recavano tanto volentieri a «Car'grad», dove non solo visitavano i suoi luoghi sacri, ma talvolta si stabilivano addirittura. Così fece per esempio Afanasij, igumeno del monastero di Serpuchov dell'Altura (Vysockij), che comprò una cella a Costantinopoli e finì i suoi giorni lontano dalla patria.

Alla luce di questi fatti si comprende anche la decisione del metropolita Teognoste, originario di Costantinopoli, di invitare dei pittori greci. Le nuove chiese in muratura costruite a Mosca dovevano essere affrescate, e il metropolita si avvaleva di quest'ottima motivazione per chiamare i maestri greci da Car'grad, affinché questi mostrassero ai moscoviti tutte le raffinatezze della pittura bizantina.

Le cronache di Mosca illustrano dettagliatamente l'arrivo dei pittori greci. Nel 1344 Teognoste li incaricò di affrescare la sua chiesa metropolitana dedicata alla Purissima Madre di Dio¹⁶⁶, lavoro che fu portato a termine nell'arco di un anno. È difficile non vedere qui la mano dei maestri costantinopolitani, che veicolavano il nuovo stile «paleologo», il cui influsso non si riscontrava ancora nel gruppo di icone moscovite del primo periodo. Ma contemporaneamente agli artisti greci lavorarono anche «iconografi russi», che affrescarono la cattedrale palatina dell'Arcangelo¹⁶⁷. La «brigata» dei pittori russi era guidata da Zacharij, Dionisij, Iosif e Nikolaj. In seguito, nel 1345 le cronache non fanno alcun più cenno alla brigata di Zacharij e dei suoi compagni¹⁶⁸, ma ricordano invece una nuova bottega di artisti, capeggiata da Goitan, Sëmen e Ivan. Il cronista li descrive con grande precisione: «Russi di nascita, ma greci di formazione». Essi affrescarono la chiesa monastica del Salvatore al Bosco, terminata nel 1346. Tutte queste notizie storiche tracciano un'interessante panoramica della vita artistica moscovita negli anni '40 del XIV secolo, da cui risulta che le chiese venivano affrescate sia dai maestri giunti dalla Grecia e dai loro allievi, sia anche da artisti russi. È interessante notare come il cronista ci tenga a identificare con precisione questi tre gruppi di pittori. Probabilmente lo stesso ventaglio di energie creative si ripeteva anche nell'ambito della pittura su tavola, il che spiega facilmente la presenza di diverse correnti iconografiche, alcune conservatrici, contraddistinte da un aperto arcaismo, ed altre più avanzate, che si ispirano alle forme evolute dell'arte paleologa più matura.

Alcune opere della pittura moscovita su tavola tuttora conservate permettono di far luce sull'attività di Goitan e dei suoi compagni, o in altre parole, sul lavoro di quegli artisti «russi di nascita, ma greci di formazione»¹⁶⁹. Si tratta del *Salvatore occhio ardente*, di *Boris e Gleb* e di una *Trinità* non ancora del tutto restaurata. Tutte e tre queste opere provengono dalla cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca, e ci danno un'idea dell'indirizzo della pittura moscovita sviluppatosi negli anni '40, e indubbiamente appoggiato dalla corte del gran principe, la cui posizione economica e politica si rafforzava di anno in anno. Questi ambienti erano avidamente attratti dalla cultura bizan-

tina, desiderosi di coronare il proprio potere con l'aureola dello splendore «romeo», sottolineando al tempo stesso la propria superiorità sugli altri principati indipendenti.

L'icona del *Salvatore occhio ardente*, dalla gamma cromatica scura e drammatica, è ispirata alla tavolozza bizantina. Nel profilo coraggiosamente asimmetrico della testa, nella fattura pittorica del volto con l'ausilio di spesse lueggiate e *otmetki*, nel colore azzurro chiaro del chitone emergono già i nuovi influssi; ma d'altro canto, le forme sono ancora un po' pesanti, e l'espressione del volto è severa come nelle icone del XII secolo. Le profonde rughe sulla fronte e le pieghe della pelle sul collo fortemente marcate sono elementi insoliti per le icone pienamente bizantine, eseguite in uno stile più forbito. Qui invece, queste linee dinamiche conferiscono all'immagine una grande tensione interiore. Non a caso l'icona è stata soprannominata *Salvatore occhio ardente*.

Ha ereditato molto dalla tavolozza bizantina anche l'icona di *Boris e Gleb*, oggi alla Galleria Tret'jakov. Questo stupendo capolavoro è opera di un maestro di prim'ordine, che dalla conoscenza della pittura bizantina del XIV secolo ha tratto largo spunto, senza tuttavia perdere nulla del suo stile personale. L'icona ha una forma insolitamente allungata (era destinata probabilmente a un pilastro). I santi sono raffigurati nelle vesti di guerrieri, che impugnano una lancia; Boris e Gleb sembrano partire per una campagna militare, apprestandosi a recare aiuto al principe di Mosca nelle sue battaglie. Questa interpretazione dell'icona trova conferma nelle parole che il redattore della *Vita* di Boris e Gleb rivolge ai due santi: «Voi... siete le nostre armi, difesa e sostegno, della terra russa la solidità, spade a due tagli»¹⁷⁰. Boris e Gleb montano un cavallo morello e un baio che vanno ritmicamente al passo. I cavalli non sembrano tanto camminare sulle fenditure delle rocce, ma quasi librarsi sopra di esse. L'artista sembra voler rappresentare il prodigioso volo dei due cavalieri sulla terra, o meglio sul crepaccio che divide le due montagne. Le figure snelle, perfettamente inscritte nella tavola rettangolare, sono fiancheggiate dalle montagne che riempiono gli spazi laterali e donano così all'intera composizione una grande stabilità. Il busto di Cristo nell'angolo in alto a destra è magistralmente bilanciato dalle lance leggermente inclinate a sinistra. L'artista ha scelto con gusto raffinato i colori delle vesti dei due cavalieri: i riflessi d'acciaio del caffetano e il mantello rosso-rosato di Boris, e il caffetano rosso-ciliegia e il mantello verde smeraldo di Gleb.

Gli echi della presenza di maestri greci a Mosca si fanno sentire anche nella grande icona della *Trinità*. Nonostante la staticità e la rigidità della composizione, che ricalca la variante veterotestamentaria, quest'opera monumentale è comunque di alto livello artistico, come testimonia in particolare la testa restaurata dell'angelo di destra, dai lineamenti fini, eleganti e dalla folta capigliatura. In questa icona si sente già chiaramente avvicinarsi l'epoca di Rublëv.

Purtroppo non sappiamo quasi nulla della pittura moscovita dell'ultimo trentennio del XIV secolo, e dobbiamo perciò limitarci a mere supposizioni. Probabilmente anche allora esistevano diverse tendenze; icone moscovite come *San Nicola con scene della vita* della Galleria Tret'jakov¹⁷¹ e la *Madre di Dio di Tichvin* del monastero della Trinità di san Sergio¹⁷² sono contrassegnate da un forte arcaismo, e non risentono per nulla dei nuovi influssi «paleologi»; l'icona di *San Nicola* della cattedrale della Dormizione di Mosca si trova a metà strada: nell'interpretazione pittorica del volto e delle mani emergono già chiaramente i tratti stilistici maturi del XIV secolo, ma la figura in sé, tarchiata e pesante, ha un carattere rigido e statico.

Non è scomparsa nemmeno la corrente bizantineggiante come testimonia con particolare evidenza il velo ricamato, eseguito nel 1389 per la principessa Marija Aleksandrovna Tverskaja, vedova del principe di Mosca Ivan il Superbo¹⁷³. Le figure esili ed eleganti della Madre di Dio, di Giovanni Battista, degli angeli e dei quattro vescovi di Mosca che stanno ai lati della figura del *Salvatore non fatto da mano d'uomo* formano una strana *Deesis*. Il ritmo elastico delle figure, con le teste graziosamente chinate e le proporzioni precise indicano chiaramente come gli artisti moscoviti avessero organicamente assimilato i principi dell'estetica paleologa già attorno al 1380. Questa corrente bi-

Tav. 87

Tav. 88

Tav. 89

zantineggiante risaliva indubbiamente all'attività svolta dai pittori greci impiegati da Teognoste e dai loro allievi ricordati nelle cronache. Goitan, Sëmen e Ivan lavorarono certamente anche negli anni '50 e '60, e non è affatto impossibile che proprio presso di loro si sia formato anche «lo starec Prochor di Gorodec», che assieme ad Andrej Rublëv aiutò Teofane il Greco a dipingere l'iconostasi della cattedrale dell'Annunciazione (?) del Cremlino nel 1405. Se a quel tempo lo starec Prochor aveva circa cinquantacinque anni, questa linea di successione non è affatto improbabile. Gli anni '90 videro una brusca crescita della tendenza bizantineggiante, legata all'importazione di una grande quantità di icone greche e all'opera di Teofane il Greco, giunto a Mosca non dopo il 1395, quando assieme a Semën Černyj e ai suoi discepoli si accinse ad affrescare la chiesa della Natività della Madre di Dio.

L'arrivo a Mosca di Teofane il Greco fu una grande fortuna per gli artisti moscoviti¹⁷⁴, che trovarono in lui un maestro straordinariamente dotato, attraverso il quale giungeva nella Rus' la migliore tradizione costantinopolitana. Nella sua famosa lettera, Epifanij il Saggio, elencando le città in cui Teofane aveva lavorato prima di giungere nella Rus', cita Costantinopoli, Calcedonia, la colonia genovese di Galata, sobborgo di Costantinopoli, e la colonia genovese di Caffa sul Mar Nero¹⁷⁵. Non vi è quindi ragione di dubitare dell'origine costantinopolitana dell'arte di Teofane, confermata anche dalla vicinanza del suo stile artistico a quello degli affreschi di Kariye Camii. La sua formazione artistica risale agli anni in cui le dispute esicaste avevano raggiunto l'apice, e anch'egli non poteva restare estraneo alle interminabili discussioni sulla natura della luce taborica e sull'ascesi esicasta, che portava al raggiungimento della pace interiore. Teofane giunse nella Rus' non oltre il 1378, quando il suo talento era già maturo. Egli conosceva alla perfezione tutte le finanze dell'estetica paleologa e portava sicuramente con sé un ricco assortimento dei più recenti modelli, anche se, a quanto sostiene Epifanij, non amava guardarli mentre lavorava. Era un uomo di grande cultura spirituale; non a caso lo stesso Epifanij lo chiama «saggio e acutissimo filosofo». Ma non bisogna dimenticare che il bizantino Teofane trascorse circa trent'anni nella Rus', in terra straniera, tra gente del tutto estranea e in condizioni per lui del tutto insolite. In questo nuovo ambiente egli doveva sentirsi molto più libero che non sotto il geloso controllo del clero bizantino, ed è perciò del tutto naturale che proprio nella Rus' egli abbia potuto esprimere appieno il suo grande talento. Qui ebbe modo di eseguire anche opere monumentali, opportunità che la sua patria in progressivo declino non avrebbe certo potuto offrirgli. A Mosca Teofane il Greco operò non tanto come affreschista e iconografo, quanto come miniaturista, decorando preziosi manoscritti con capilettera figurati, piccole o grandi scene¹⁷⁶. Aveva sicuramente una grande bottega, dove collaboravano con lui maestri locali, e la sua arte, forte ed espressiva, esercitava un fascino irresistibile sui moscoviti; aveva inoltre discepoli e seguaci, e la sua presenza contribuì notevolmente a innalzare il livello qualitativo dell'iconografia di Mosca. Ma il suo influsso fu di breve durata, poiché Andrej Rublëv si staccò ben presto da lui per diventare fautore di ideali artistici in gran parte contrastanti con quelli di Teofane il Greco.

Oggi sappiamo che Teofane non fu l'unico maestro greco che lavorò a Mosca. In un'annotazione di un manoscritto di Simferopol' che riporta l'iscrizione di un'icona andata perduta, si cita il nome dello ieromonaco greco Ignatij, che nel 1383 dipinse per Jurij Dmitrievič, figlio di Dmitrij Donskoj, l'icona della *Madre di Dio di Tichvin*¹⁷⁷. Questo Ignatij era monaco del monastero dell'Arcangelo a Smolensk, e compì nel 1389 un pellegrinaggio a Costantinopoli, al seguito del metropolita Pimen. Egli è forse l'autore della bella icona greca del tardo XIV secolo conservata nel monastero della Trinità di san Sergio (*Madre di Dio «Peribleptos»*)¹⁷⁸. A Mosca operarono anche altri maestri greci, che dipinsero l'*Odigitria*, oggi non ancora del tutto ripulita, sul verso di un'icona del XII secolo raffigurante san Giorgio¹⁷⁹, e la stupenda grande icona degli apostoli *Pietro e Paolo* nella cattedrale della Dormizione del Cremlino¹⁸⁰. Da tutto questo si deduce che gli artisti greci non erano affatto una rarità nella Mosca a cavallo tra il XIV e il XV secolo, e si spiega in parte perché, tra tutte le scuole artistiche dell'antica Rus', proprio Mosca abbia assimilato in modo più completo e organico i principi della pittura paleologa.

Accanto alla venuta a Mosca di maestri bizantini, anche le icone greche importate dall'Oriente ebbero una notevole importanza come veicoli della cultura artistica bizantina. Così, per esempio, tra il 1387 e il 1395 Afanasij Vysockij (del monastero dell'Altura) inviò da Costantinopoli al monastero di Serpuchov una *Deesis* a busto che divenne per i moscoviti un'ottima scuola di pittura¹⁸¹. Negli anni '80 arrivò a Mosca un'icona costantinopolitana di eccelso livello artistico, la cosiddetta *Madre di Dio Pimenovskaja*¹⁸². Nel 1397 il gran principe di Mosca ricevette in dono da Costantinopoli l'icona del *Salvatore in bianche vesti*¹⁸³.

Mosca non si interessava solamente all'arte bizantina. Alla fine del XIV secolo c'era un diffuso interesse anche per i lavori dei maestri della Slavia meridionale. Come è noto, con la progressiva avanzata dei Turchi in Bulgaria e Serbia numerosi emigranti cercarono rifugio nella Rus', dove ricevevano una generosa accoglienza. Era probabilmente uno di questi il serbo Lazar' ricordato dalle cronache, che nel 1404 collocò il «prodigioso» orologio nel Cremlino di Mosca¹⁸⁴, ed emigranti dovevano essere anche gli autori della grande icona *Sta la regina alla Tua destra*, nella cattedrale della Dormizione, e della *Deesis* conservata nella Galleria Tret'jakov¹⁸⁵.

L'ultimo quarto del XIV secolo fu un periodo particolarmente felice per la vita artistica moscovita, e non poco influsso ebbe un importante evento verificatosi nel 1380: la vittoria dell'esercito russo contro i tatars nella battaglia di Kulikovo. Pur non eliminando i rapporti di vassallaggio delle terre russe nei confronti dell'Orda, e non fermando definitivamente le sanguinose incursioni dei tatars nella Rus', nella coscienza della gente questo avvenimento segnò una svolta decisiva. Si andò lentamente rafforzando la convinzione che la chiave della futura vittoria sui mongoli, della liberazione del paese dal loro giogo consisteva nel riunificare le forze disperse. La battaglia di Kulikovo aveva mostrato inequivocabilmente di cosa erano capaci i russi, uniti come un sol uomo nella lotta contro il nemico comune, aveva fruttato una posizione di predominio ai principi moscoviti, divenuti i maggiori artefici dell'unificazione del paese, e aveva contribuito alla crescita di una coscienza nazionale. Dopo la battaglia di Kulikovo la fede nel luminoso futuro della Rus' incominciò a diffondersi tra il popolo, nonostante le dure condizioni in cui viveva. Il maggior interprete di questi umori in campo artistico fu Andrej Rublëv, la cui figura è strettamente legata agli ambienti della società russa che parteciparono più vivacemente al movimento di liberazione nazionale.

Parallelamente alla fioritura della pittura moscovita, sboccia anche la letteratura, che produce alla fine del XIV secolo una serie di opere memorabili: la *Zadonščina*, la *Narrazione sulla strage di Mamaj*, la *Vita del gran principe Dmitrij Ivanovič*, la *Cronaca dell'incursione di Točamyš*, nelle quali emerge con insistenza la preoccupazione per la terra russa, e nello stesso stile narrativo affiorano vibrazioni emotive che tradiscono il crescente interesse per i sentimenti e le passioni umane. Nello stesso tempo la lingua si fa più complessa, flessibile e poliedrica. Nei manoscritti a cavallo tra il XIV e il XV secolo, accanto alla nuova grafia (semionciale russo), appare evidente il tentativo di alleggerire le vecchie forme linguistiche arcaiche, per avvicinare la lingua al lettore e renderla più accessibile. Nelle cronache si delinea il passaggio dall'isolamento locale allo sviluppo di una cultura panrusa, e nello stesso tempo i cronisti moscoviti in quella fase non esitano ad affermare il proprio punto di vista personale, sottolineando in tutti i modi il ruolo svolto dai cittadini nella difesa della Rus' dalle tribù nomadi.

Negli anni '90 del XIV secolo e all'inizio del XV la figura centrale tra gli artisti di Mosca era Teofane il Greco, che attirava l'attenzione generale con la sua grande maestria e l'ampiezza dei suoi orizzonti. Non è un caso, perciò, che proprio a lui si sia rivolto il gran principe Vasilij Dmitrievič quando volle affrescare la chiesa dell'Annunciazione, da lui costruita «nella corte del gran principe». Gli affreschi furono portati a termine – come narra la cronaca – in un anno, e vi lavorarono oltre allo stesso Teofane «lo starec Prochor di Gorodec e il monaco Andrej Rublëv»¹⁸⁶. Probabilmente essi dipinsero anche le icone dell'iconostasi (*Deesis e feste*), trasferita poi nella nuova cattedrale dell'Annunciazione, costruita negli anni 1484-1489 al posto della precedente chiesa andata distrutta. Si tratta di un monu-

mento di capitale importanza per la storia dell'iconografia russa, e anche per la storia dell'iconostasi, poiché quest'ultima si sviluppò nella sua forma classica proprio a Mosca, da dove si diffuse poi per tutto il territorio della Rus', contribuendo grandemente allo sviluppo delle iconostasi alte, nelle quali i registri con figure a busto erano sostituiti da quelli con figure intere.

Nelle antiche chiese russe, come in quelle bizantine¹⁸⁷, i tramezzi che separavano l'altare dalla navata erano relativamente bassi, e non chiudevano l'intera luce dell'arco dell'altare. Nelle chiese di legno questi tramezzi erano anch'essi in legno, mentre in quelle in muratura erano di marmo o di pietra bianca. Erano solitamente a forma di portico, formato dalle colonnine che reggevano l'epistilio e da balaustre ai lati del vano della porta centrale (porte regali), oppure a guisa di pareti chiuse in muratura con il vano della porta al centro¹⁸⁸. I tramezzi da altare del primo tipo erano decorati con icone, collocate sopra l'architrave, e talvolta negli intervalli tra le colonnine, mentre i tramezzi del secondo tipo erano abbelliti da affreschi. Poiché nella Rus' i tramezzi d'altare più antichi (anteriori al XV secolo) non si sono conservati, non vi è alcuna certezza sulla collocazione delle icone e sul loro numero. È certo tuttavia che non erano molte, e che formavano non più di tre registri (quello inferiore, il cosiddetto ordine locale, la *Deesis* sull'epistilio e le *feste* al di sopra della *Deesis*). Inoltre la *Deesis* non era a figura intera, ma a busto. Le tradizionali icone di Cristo e della Madre di Dio, che a Bisanzio erano collocate sui pilastri dell'altare, e trasferite negli spazi tra le colonnine non prima del XIV secolo, nella Rus' poterono occupare quest'ultima posizione già molto tempo prima nelle chiese in legno, dove non c'erano i pilastri dell'altare, formando qui l'ordine locale. Ma sicuramente di questo primo registro facevano parte anche icone che si trovavano in apposite edicole collocate sui loro supporti (treppiedi) davanti al tramezzo e ai pilastri dell'altare. Probabilmente la crescita dell'iconostasi fu più rapida nelle chiese in legno, dove non c'erano affreschi e le immagini sacre potevano essere concentrate solo in un posto, il tramezzo dell'altare.

Questa era la situazione nella Rus' quando a Teofane il Greco fu commissionata un'iconostasi di grandi dimensioni. È necessario tener conto delle circostanze in cui l'artista ricevette tale incarico: era il periodo dell'ascesa nazionale, del rapido consolidamento del principato di Mosca, ed è naturale che Vasilij Dmitrievič volesse vedere in una delle sue chiese un'iconostasi che superasse di molto quelle di tutte le altre chiese, non solo nelle dimensioni, ma anche nel suo significato ideale.

Negli ultimi anni il problema della provenienza della *Deesis* «dell'Annunciazione» si è fatto estremamente più complesso¹⁸⁹. Stando alle cronache, la chiesa dell'Annunciazione fu affrescata nel 1405. Ci si riferisce qui alla chiesa costruita negli anni '90 del XIV secolo, e successivamente ampliata (o ricostruita) nel 1416, come riferisce una cronaca di epoca successiva. Ancora più tardi, negli anni '80 del XV secolo, fu costruita la cattedrale dell'Annunciazione tuttora conservata. Scavi recenti e non ancora terminati hanno portato alla luce sotto la cattedrale dell'Annunciazione nel Cremlino di Mosca le fondamenta di una piccola chiesa monoabsidale senza pilastri. Si tratta probabilmente dei resti della chiesa costruita negli anni '90 del XIV secolo. Ma le sue dimensioni ridotte (m 7,05×6,95) escludono la possibilità che l'iconostasi di Teofane sia stata fatta per questa chiesa e vi fosse collocata (l'estensione di tale iconostasi, senza le figure di san Giorgio e san Demetrio, è già pari a m 10,17 circa). A quanto pare il cronista ha commesso qualche errore (pur riportando la data esatta, questo è indubbio, egli si riferiva però a una chiesa diversa da quella per cui era stata eseguita l'iconostasi). Con tutta probabilità le immagini furono dipinte per qualche altra chiesa, e da qui furono successivamente trasferite alla chiesa dell'Annunciazione del 1416 (?). Tutto il significato della *Deesis* di Teofane a figura intera (le singole tavole sono alte da 210 a 211 cm) sta nel fatto che essa era destinata a una chiesa di grandi dimensioni con l'arco del presbiterio dalla luce molto ampia, e non a una piccola chiesa senza pilastri. Perciò L.V. Betin avanzò l'ipotesi che la *Deesis* di Teofane provenga dalla chiesa dell'Arcangelo Michele, dove Teofane lavorò con i suoi aiutanti nel 1395, e dove più tardi può aver dipinto con altri aiuti le icone per l'iconostasi. Ma questa ipotesi rimane una pura supposizione, poiché non abbiamo

alcun dato certo sulle dimensioni originarie della chiesa dell'Arcangelo Michele: questo problema rimane aperto finché non emergeranno nuovi elementi archeologici. Con tutta probabilità, come si è già detto, il cronista commise un errore, indicando esattamente la data e l'autore dell'iconostasi ma non il luogo di provenienza.

Negli ultimi tempi sono state formulate molte ipotesi, ma assai poco motivate, sulla composizione dell'iconostasi di Teofane. Dalla notizia cronachistica del 1508, in cui si accenna all'esistenza di un ordine dei *profeti* nella nuova chiesa dell'Annunciazione, si è dedotto che tale ordine di icone doveva esistere già nell'iconostasi di Teofane, e la descrizione della cattedrale del XVII secolo che nomina le icone di *Simeone stilita* e *Daniele stilita* diede motivo di supporre che i prototipi di queste icone appartenessero all'iconostasi di Teofane (un campione di pulitura delle icone ha dimostrato che queste risalgono al massimo alla metà del XVI secolo)¹⁹⁰. L.V. Betin si è spinto ancora oltre, formulando un'ardita ipotesi che implica un assortimento estremamente ricco di icone nell'iconostasi «dell'Annunciazione», che accanto a una *Deesis* con tredici figure e quattordici *feste* avrebbe contenuto anche l'ordine dei *profeti* e l'ordine dei *patriarchi*. Ignorando il fatto che nella Rus' si andava sempre più diffondendo l'uso di aumentare le iconostasi in altezza con l'andar del tempo, e anche la circostanza essenziale che nessuna icona russa del XV secolo raffigurante i patriarchi è giunta fino a noi, Betin attribuisce a Teofane e a Rublëv suo collaboratore un'innovazione di cui essi non portano sicuramente il merito. L'iconostasi russa alta si è formata gradualmente, attraverso una lunga evoluzione, e noi non abbiamo motivo di ritenere che il suo difficile concepimento sia nato per intuizione nella mente di un solo maestro.

Ancora meno convincenti risultano le riflessioni di L.V. Betin sulla scelta dei santi presenti nella *Deesis*¹⁹¹. Secondo lui, sia Basilio il Grande che Giovanni Crisostomo, Giorgio, Demetrio e i due leggendari stiliti furono introdotti nella *Deesis* come patroni dei principi di Mosca, artefici della «organizzazione della terra russa». A parte il fatto che il legame dei santi raffigurati nelle icone con i nomi dei principi moscoviti resta nella maggior parte dei casi assai discutibile, non è comunque testimoniato nessun altro ordine della *Deesis* con un simile contenuto genealogico, dove i santi patroni si susseguano in ordine cronologico secondo l'avvicinarsi dei principi. La comparsa del Crisostomo e di Basilio il Grande nell'iconostasi si spiega in altro modo. Ampliando la composizione della *Deesis* era naturale introdurre prima di tutto i padri della Chiesa più venerati, in conformità alla concezione gerarchica bizantina¹⁹². Le figure di san Giorgio e san Demetrio, che chiudono il registro della *Deesis*, vi figurano invece per altri motivi: il primo come protettore dei principi russi e dell'esercito, e anche come patrono di Mosca, e il secondo in ricordo del padre, Dmitrij Donskoj, committente dell'iconostasi, glorioso eroe della battaglia di Kulikovo¹⁹³.

Nel suo assetto originario l'iconostasi comprendeva undici figure della *Deesis* e quattordici delle *feste*. Aveva forse anche un ordine profetico a busto, ma di questo non abbiamo prove sicure: probabilmente questo registro fu aggiunto più tardi. L'innovazione di Teofane non consisteva nel fatto di aver dato all'iconostasi un significato ideale fondamentalmente nuovo (quest'ultimo era già stato sufficientemente sviluppato dai teologi bizantini), ma di aver ingrandito l'iconostasi stessa, conferendole un aspetto del tutto nuovo e monumentale. Sostituendo le tradizionali figure a busto della *Deesis* con figure intere, portando l'altezza delle icone fino a 210 cm, e anche ampliando la composizione con l'aggiunta di figure dei padri della Chiesa e di martiri, Teofane innalzò notevolmente l'iconostasi, che venne a coprire quasi completamente l'arco del presbiterio.

Nelle chiese ortodosse l'iconostasi, che separava l'altare dalla navata, rappresentava il confine tra due mondi: il mondo sovratemporale e quello temporale. La sua tematica era rigorosamente coerente, sia nell'insieme che nelle singole parti. Tutti i registri dell'iconostasi ultimamente non sono altro che la rivelazione del significato della prima e fondamentale icona dell'antico tramezzo dell'altare: l'immagine di Cristo. Se la chiesa è uno spazio liturgico che accoglie l'assemblea dei fedeli e racchiu-

de simbolicamente in sé l'intero universo, l'iconostasi rappresenta il divenire della chiesa nel tempo e la sua vita fino alla gloria della parusia¹⁹⁴. Il registro superiore dei patriarchi, che nella cattedrale dell'Annunciazione non c'era ancora¹⁹⁵, raffigura la primitiva Chiesa veterotestamentaria, da Adamo alla Legge di Mosè. Al centro di questo registro si trovava solitamente l'immagine della Trinità («l'apparizione dei tre angeli ad Abramo presso la quercia di Mamre»), che simboleggiava la prima rivelazione del Dio trinitario (dalla seconda metà del XVI secolo si trova raffigurata più spesso la seconda variante dell'icona della Trinità: la *Paternità*). Al di sotto si dispiegava il registro dei *profeti*, anch'esso mancante nella cattedrale dell'Annunciazione, che rappresentava la Chiesa veterotestamentaria da Mosè a Cristo. Le scritte sui rotoli dei profeti contengono i testi che profetizzano la divina incarnazione. Al centro di questo registro compare l'icona della *Madre di Dio del Segno*, trasposizione figurata della profezia di Isaia (7,14): «Pertanto il Signore stesso vi darà un segno. Ecco: la vergine concepirà e partorirà un figlio, che chiamerà Emmanuele». Entrambi questi registri sono la prefigurazione della Chiesa neotestamentaria, della sua preparazione mediante gli antenati di Cristo. Il registro successivo, quello delle *feste*, è legato già all'epoca neotestamentaria, o della grazia. È raffigurata qui la vita terrena di Cristo, e in questo ordine la scelta delle scene evangeliche e il loro numero potevano dipendere dalle richieste del committente e dall'ampiezza della luce dell'arco che dava sul presbiterio. Sotto il registro delle *feste* si allineava la *Deesis*, il nucleo ideale fondamentale dell'iconostasi. Cristo appare qui come il giudice dell'universo, presso il quale intercedono per i peccati umani la Madre di Dio, che simboleggia la Chiesa neotestamentaria, e Giovanni il Precursore (Battista), simbolo della Chiesa veterotestamentaria. A questo gesto di preghiera partecipano anche gli angeli, gli apostoli, i vescovi e i martiri. Nella *Deesis*, come nel registro festivo, potevano aver luogo dei cambiamenti nella scelta dei santi, secondo il volere del committente; per esempio nella *Deesis* della cattedrale dell'Annunciazione furono introdotte per questo motivo le figure dei martiri Demetrio e Giorgio. Ma comunque la *Deesis* e il suo registro restavano sempre il nucleo centrale di tutta la composizione dell'iconostasi. L'immagine di Cristo era contemplata fiduciosamente dai credenti, che attendevano il soccorso e il perdono dei propri falli dalle figure che accanto a lui intercedevano per i peccati degli uomini. Infine nel registro inferiore, l'ordine locale, comparivano le icone di Cristo e della Madre di Dio, ai due lati delle porte regali. Vi si potevano trovare anche icone raffiguranti la festa a cui era dedicata la chiesa. Le icone dell'ordine locale erano disposte o tra le colonne del tramezzo, oppure collocate, come abbiamo già detto, su appositi supporti davanti al tramezzo o ai pilastri dell'altare.

Poiché sul solea, al confine tra il presbiterio e la navata, si svolge la comunione dei fedeli, nella parte superiore delle porte regali è solitamente raffigurata l'Eucaristia. Il tema della comunione degli apostoli sottolinea ed evidenzia il ruolo di Cristo come primo sacerdote, ed Egli appare qui direttamente in tale funzione. Talvolta, sulle porte regali, accanto all'Eucaristia era raffigurata l'Annunciazione, ma questa era più spesso accostata ai soli simboli degli evangelisti. Questa scelta di soggetti scaturiva dal fatto che le porte regali simboleggiavano l'ingresso nel regno di Dio, nel Paradiso; l'Annunciazione indicava qui «l'inizio della nostra salvezza», rivelando all'uomo l'ingresso nel suo regno. Essa incarnava la buona novella annunciata dagli evangelisti.

L'iconostasi nel suo insieme palesava così ai credenti le vie della divina rivelazione e del progressivo avverarsi della salvezza, attraverso la preparazione dell'Antico Testamento, l'ordine delle *feste* – compimento di quanto era stato preparato – fino al futuro compimento dell'economia divina, in altre parole alla *Deesis*, nella quale tutti convergono verso la persona di Cristo, «uno della Santa Trinità». La tendenza all'ampliamento dell'iconostasi si protrasse non soltanto per tutto il XV e XVI secolo, ma anche nel XVII, quando sopra l'ordine dei *patriarchi* comparve quello dei *cherubini* e dei *serafini*, e al posto della croce, al vertice dell'iconostasi si incominciò a mettere l'icona del *Salvatore non fatto da mano d'uomo*, o del *Signore Sabaoth*. Si incominciò ad aggiungere anche nuovi registri: della *passione*, degli *apostoli*, e uno raffigurante il martirio degli apostoli, ma tutto ciò non andò a vantaggio dell'iconostasi russa,

che incominciò a perdere a poco a poco la sua organicità e chiarezza dogmatica, accanto all'espressività figurativa e alla monumentalità. Le forme scarse del XV secolo lasciano il posto a un dispersivo eccesso di particolari, derivante dalla tendenza narrativa tipica dell'arte del XVII secolo; e l'iconostasi, appesantita da un ricco intaglio in legno dorato, assume ormai una diversa connotazione estetica.

Ci siamo volutamente soffermati sull'iconostasi, in quanto essa rappresenta il problema artistico centrale di tutta l'iconografia antica russa. A partire dal XV secolo la maggior parte delle icone era eseguita per le iconostasi, che dettavano in gran parte agli artisti lo stile e il carattere delle immagini. Le iconostasi insegnavano ad apprezzare la bellezza delle forme laconiche, della sagoma tipizzata, della chiazza di colore vivace e precisa. Esse proteggevano la pittura dal principio narrativo e dalla penetrazione di minuti dettagli di genere. Infine sviluppavano nei pittori un gusto architettonico. Ma l'iconostasi aveva anche il rovescio della medaglia, come dimostrò il suo successivo sviluppo. Dopo che nelle opere di Teofane e di Rublëv era stata raggiunta la sua forma classica e con la comparsa dell'ordine dei *patriarchi* l'aspetto programmatico dell'iconostasi aveva raggiunto il suo compimento logico, le icone appartenenti alle iconostasi divennero canoniche e si incominciò a riprodurle con insignificanti cambiamenti. Questo processo iniziò già nel XV secolo, quando Rublëv, e dopo di lui anche Dionisij ripeterono gli schemi su cui si basavano le figure di Teofane¹⁹⁶. Persino a Novgorod la figura di Giovanni Battista della *Deesis* «dell'Annunciazione» divenne pressoché canonica¹⁹⁷. Dopo la perdita dell'indipendenza da parte di Novgorod e Pskov, Mosca incominciò a introdurre di forza in queste città le iconostasi alte, e nello stesso tempo costrinse gli artisti locali a seguire la tradizione, escludendo qualsiasi novità. Così l'iconostasi alta si trasformò ben presto in un freno sulla strada del suo sviluppo futuro.

Nell'iconostasi della cattedrale dell'Annunciazione (?) Teofane dipinse solo le icone principali del registro della *Deesis*, mentre si limitò probabilmente solo a correggere le *feste*, dipinte da Andrej Rublëv e Prochor di Gorodec. Nella *Deesis* sono attribuite a Teofane le icone di *Cristo*, della *Madre di Dio*, di *Giovanni Battista*, dell'*Arcangelo Gabriele*, dell'*Apostolo Paolo*, di *Basilio il Grande* e di *Giovanni Crisostomo*, nelle quali si ravvisa facilmente la forte personalità dell'impetuoso maestro, autore degli affreschi nella chiesa del Salvatore della Trasfigurazione a Novgorod (1378). Esse sono dipinte con destrezza e decisione, e nello stesso tempo con un irreprensibile senso della forma. Le icone dell'apostolo Pietro e dell'arcangelo Michele tradiscono il tocco di un'altra mano, meno esperta e volitiva¹⁹⁸. Queste due icone hanno un'espressione più dolce, la loro gamma cromatica è più vivace e solare. Ad esse ha lavorato uno stretto discepolo e aiutante di Teofane, forse di origine russa, mentre a iconografi indubbiamente russi si devono le figure dei martiri Giorgio e Demetrio. L'autore dell'icona di san Demetrio è probabilmente lo *starec* Prochor di Gorodec, a cui dobbiamo anche una parte delle *feste*, mentre le pessime condizioni dell'icona di san Giorgio ci impediscono di formulare qualsiasi ipotesi sul suo autore.

Sebbene a questa *Deesis* debbano aver lavorato almeno tre maestri, essa è considerata come un'entità unitaria, anche se vi erano inseriti i pilastri del presbiterio, che separavano le cinque icone centrali della *Deesis*, poste davanti all'arco dell'altare, dalle icone raffiguranti gli apostoli, i padri della Chiesa e i martiri, disposte negli archi della *prothesis* e del *diaconicon* (che contenevano probabilmente tre icone ciascuno)¹⁹⁹. Il centro della composizione principale è rappresentato da Cristo, avvolto in bianche vesti; da entrambi i lati muovono verso di lui i santi con le mani lievemente protese in avanti e la testa leggermente china. Il movimento inizia alle due estremità dell'iconostasi e trova il suo compimento nella figura serena di Cristo assiso in trono, che funge da centro narrativo, ma anche ideale, dell'intera composizione. Quest'ultima figura acquista dal pennello di Teofane una «compostezza» straordinaria. Le figure alte, possenti, si delineano nettamente con le loro sagome scure sul fondo dorato, le articolazioni verticali e orizzontali formano combinazioni ritmiche accuratamente soppesate, tutte le linee sono estremamente essenziali, tutti i rapporti cromatici sono portati al massimo grado

Tav. 90

di generalizzazione. La composizione è strutturata in modo che lo spettatore possa abbracciarla in un unico sguardo. Ma i santi di Teofane non perdono la propria individualità, la propria caratteristica espressività plastica. Ciascuno di loro, pur partecipando all'azione comune (*adoratio*), vive anche di una vita propria. Nelle iconostasi delle cattedrali della Dormizione e della Trinità, Rublëv tende a una maggiore compattezza delle figure, e la ottiene non solo grazie a una neutralizzazione dei tratti individuali, ma anche accentuando il principio «universale», quello stesso principio che si percepisce tanto chiaramente nelle icone russe *In Te si rallegra* e *Sinassi della Madre di Dio*.

Le icone di Teofane sono dipinte con straordinaria disinvoltura. Nell'ampia interpretazione pittorica dei volti severi si intuisce la mano dell'esperto affreschista, avvezzo a lavorare su grandi superfici. Sopra agli strati scuri e densi di *sankir'*, Teofane stende spesse lumeggiature-*otmetki*, il profilo del naso è sottolineato da un energico tratto rosso vivo, tutti i punti più sporgenti sono fortemente schiariti, senza timore di bruschi passaggi dalla luce all'ombra. Con questi espedienti pittorici l'artista ottiene quella tensione psicologica interiore che è così caratteristica anche dei suoi affreschi novgorodiani.

Creando la sua *Deesis* a figura intera, destinata a decorare una delle chiese principali del Cremlino di Mosca, Teofane rispose a un'esigenza puramente russa, ma lo fece da autentico bizantino. Le icone della cattedrale dell'Annunciazione (?) sono accomunate da uno spirito che ricorda molto gli affreschi nella chiesa del Salvatore della Trasfigurazione. È impossibile attribuire questi ultimi alla mano di un maestro russo: essi sono pieni di uno spirito di rifiuto del mondo in cui non si può non cogliere un riflesso delle idee esicaste. Il loro colorito denso, drammatico è privo di ogni gioia di vivere. Anche nella *Deesis* «dell'Annunciazione» i santi di Teofane appaiono forti e possenti, ma pure qui tutti i loro pensieri non sono concentrati sulle cose terrene. Nella sua *Deesis* Teofane non sottolinea tanto il momento del perdono universale, quanto la supplica dei santi per i peccati del genere umano. Cristo è interpretato come il severo giudice dell'universo, e non come il Salvatore buono, pronto ad accorrere in aiuto del prossimo. Proprio qui si manifesta la radicale differenza tra Teofane il Greco e Andrej Rublëv, il quale tende sempre ad accentuare in Cristo l'aspetto umano. In Teofane, invece, il concetto della *Deesis* è determinato dal drammatico scontro fra Cristo, che non intende perdonare nemmeno un peccatore, e i santi che impetrano la sua grazia. Ecco perché c'è tanto pathos nella figura della Madre di Dio, e Giovanni Battista è così pieno di umiltà, e infine i due angeli paiono così timorosi. E anche gli intransigenti padri della Chiesa – Basilio il Grande e Giovanni Crisostomo – sembrano colti da timore al cospetto del terribile Pantocratore. Tutto questo è infinitamente lontano dall'interpretazione russa della *Deesis*, in cui emerge normalmente una sfumatura di particolare tenerezza. E se Teofane il Greco ha dato la sua soluzione dell'iconostasi con gli strumenti *bizantini*, spetterà ad Andrej Rublëv risolvere lo stesso problema nel modo *russo*, giacché sarà il primo a infondere un contenuto nuovo nelle vecchie forme.

Alcune icone provenienti direttamente dalla bottega di Teofane si sono conservate fino ad oggi. Di una, la *Madre di Dio del Don*, abbiamo già parlato in precedenza, poiché è legata alle tradizioni di Novgorod e fu dipinta probabilmente dai più dotati discepoli novgorodiani di Teofane, che egli portò forse con sé a Mosca. Due altri lavori della scuola di Teofane sono la grande icona della *Trasfigurazione* e una piccola icona quadripartita (entrambe alla Galleria Tret'jakov)²⁰⁰. La *Trasfigurazione*, con il suo moto impetuoso, si riallaccia ai modelli bizantini dell'epoca paleologa. La figura di Cristo, che sembra librarsi nell'aria, è avvolta in una veste bianca ed è straordinariamente luminosa, circondata com'è da un'aureola da cui si dipartono raggi di luce. Ai lati di Cristo stanno i profeti Elia e Mosè, le cui figure a busto si ripetono negli angoli superiori dell'icona, mentre scendono dalle nuvole portate dagli angeli. Gli apostoli sono riversi a terra. Sullo sfondo delle grotte sono raffigurati gruppi di apostoli guidati da Cristo; a sinistra gli apostoli e Cristo salgono sul monte Tabor, mentre a destra ne discendono. La composizione è perfettamente equilibrata e rigorosamente simmetrica; tutte le figure

sono magistralmente riunite mediante le montagne, le cui fenditure sono state volutamente addolcite dall'artista, perché gli elementi paesaggistici fossero colti dallo spettatore solo come un accompagnamento della scena da lui riprodotta.

Nell'arte del XIV secolo, in seguito alle vivaci dispute tra gli esicasti e i loro avversari sulla natura della luce taborica, il tema della Trasfigurazione divenne estremamente popolare, e venne interpretato in modo assai più vivo e dinamico di quanto abbia fatto l'arte dei secoli XI-XII. Tra le molteplici icone e miniature su questo tema, l'icona della Tret'jakov è particolarmente interessante, poiché il suo contenuto ideale si rifà palesemente alla dottrina di Gregorio Palamas sulla luce taborica. L'artista, evidentemente, voleva prima di tutto riprodurre il freddo splendore argenteo irradiato da Cristo, che si riflette sulle rocce delle montagne, sulle vesti e sui volti. Questa luce grigio-argentea attraversa come un *leitmotiv* l'intera gamma cromatica dell'icona, riportando alla mente la descrizione dell'apparizione di Cristo sul monte Tabor secondo Palamas: «Cristo, sole di verità e di giustizia, volle prima di tutto mostrarsi, e il più vicino possibile, agli apostoli. Poi, emanando un grande splendore a motivo della sua straordinaria luminosità, egli si fece invisibile ai loro occhi, come il sole quando lo si guarda, e fu avvolto da una nube luminosa»²⁰¹. Con la dottrina palamita si spiega anche la forma del tutto insolita della mandorla, composta da due sfere e dal nucleo risplendente da cui si dipartono tre raggi. Secondo Palamas la luce taborica era il simbolo della trinità divina²⁰², e ispirandosi a ciò l'autore dell'icona compone la mandorla di tre elementi, e dalla nube luminosa fa partire tre raggi, volendo indicare così come la luce taborica sia intrinseca alle tre persone della Trinità.

Solo da un artista molto vicino al maestro greco, e per di più esperto in tutte le finanze della teologia bizantina, poteva nascere un'icona come la *Trasfigurazione*. Questo è un ulteriore indizio del suo legame con la bottega di Teofane, specialmente tenendo conto del fatto che l'esicismo non ebbe grande risonanza nella pittura russa, poiché le opere di Palamas erano sconosciute nell'antica Rus'. L'autore dell'icona, che reca iscrizioni in slavo, può essere uno dei più fedeli discepoli russi di Teofane, abituato, come il suo maestro, a lavorare su grandi superfici. In tal caso Teofane può averlo introdotto ai fondamenti della dottrina esicasta che egli doveva conoscere alla perfezione, e che nella sua forma estrema restò sempre estranea ai russi.

L'icona della Trasfigurazione unisce in sé tratti greci e russi. La concezione metafisica, il colorito cupo piuttosto insolito per le icone russe, il tipo severo di Cristo, che ricorda il Salvatore di Teofane, tutto ciò sembrerebbe rimandare all'opera di un maestro greco. Ma i volti dei profeti e degli apostoli sono già russi, in essi non c'è traccia della severità bizantina, sono più dolci e impersonali. Non sono tipicamente bizantine nemmeno le pose dei profeti che si inchinano commossi davanti a Cristo; nelle icone greche i profeti sono generalmente raffigurati in posizione più eretta, per sottolineare la solennità della scena. Questa originale fusione di elementi greci e russi consente di attribuire l'icona o a un greco russificato, oppure – cosa che ci sembra più probabile – a un allievo russo di un maestro greco.

Una forte personalità come Teofane il Greco non poteva non lasciare una profonda traccia nella pittura moscovita. Anche se la sua influenza non fu molto duratura, e dopo la sua morte si ridusse rapidamente a zero con l'avvento di Andrej Rublëv, essa fu tuttavia molto feconda, e toccò anche artisti che non lavoravano nella sua bottega. A questi si possono attribuire tre icone: la *Madre di Dio Madre orante*, della Galleria Tret'jakov, la *Crocifissione* del Museo dell'arte antica russa Andrej Rublëv, recentemente ripulita, e la magnifica icona della *Madre di Dio del Don*, della Galleria Tret'jakov.

La prima di queste opere fu donata dallo zar Aleksej Michajlovič al monastero di sant'Ipazio a Kostroma, dal che si può dedurre che era un'icona altamente apprezzata per le sue eccellenti qualità artistiche. Si è conservata anche la sua antica copertura in argento, di fattura assai raffinata. Queste coperture, già note a Bisanzio²⁰³, videro una crescente diffusione nella Rus' dalla fine del XIV secolo. Il luccichio dell'oro e dell'argento si combina splendidamente con i colori accesi come pietre preziose, vivaci e puri. Le coperture delle icone russe antiche avevano il compito di accentuare il loro carattere

di oggetto prezioso e devozionale al tempo stesso. Esse contribuivano al distacco dell'icona dal flusso della vita reale, svolgendo su questo piano la stessa funzione di astrazione operata dal fondo oro. Ma nelle coperture questo distacco dalla realtà era ancora più accentuato, poiché l'immagine appariva circondata dal metallo prezioso, spesso decorato con gemme. Nei secoli XVI-XVII le coperture si appesantiscono e diventano sempre più massicce e sfarzose, a scapito della pittura, ma nei secoli XIV-XV si mantiene ancora un equilibrio tra l'immagine pittorica e la copertura, poiché sulle coperture viene cesellato un fine e leggero ornamento che si armonizza bene con la superficie della tavola.

Proprio questo tipo di copertura possiamo vedere sull'icona della Tret'jakov. Essa incornicia ed evidenzia al tempo stesso le sagome delle due figure: la Madre di Dio è chinata sul Bambino, e stringe premurosamente la mano del Figlio con la sua destra. Questo motivo dona all'immagine una sfumatura particolarmente affettuosa. I volti sono lavorati con pennellate sottili, stese agilmente sulle parti più schiarite. Da questo stile pittorico non è difficile intuire che l'autore dell'icona russa doveva conoscere bene i modelli greci.

TAV. 93

Anche l'artista che dipinse la *Crocifissione* doveva risentire molto dell'influenza bizantina. Quest'opera ha perduto purtroppo la sua cornice, e si sono così modificate le dimensioni della tavola originaria, a cui gli iconografi russi davano tanta importanza nel determinare la struttura proporzionale della composizione. In questa icona sono sottolineati con tutti i mezzi gli accenti emozionali: il corpo fortemente allungato di Cristo, la testa che gli ricade sulla spalla, la figura solitaria di Maria, Giovanni inchinato, il gesto malinconico della mano destra dell'apostolo. Tutti questi dettagli si trovano già nelle icone bizantine dei secoli XIII-XIV, ma nell'icona di Mosca acquistano una vibrazione emotiva particolare. Nelle sagome essenziali, tipizzate delle figure non è difficile riconoscere la mano di un maestro russo che dallo studio della pittura teofanica ha tratto le proprie conclusioni. È particolarmente ben conservato il volto di Giovanni, dipinto in modo così semplice e naturale, e con un'espressione dolorosa tanto convincente da far pensare ai volti degli apostoli della *Dormizione* sul verso dell'icona della *Madre di Dio del Don*.

A quest'ultima si rifà la piccola icona della Tret'jakov, corredata anch'essa della sua antica copertura in argento a sbalzo. Pur riproducendo con esattezza il famoso originale, l'artista ha introdotto alcune modifiche a malapena visibili: la testa del Bambino non è tanto rovesciata indietro, i piedi sono più diritti. La figura di Cristo diventa così meno impetuosa, ma conserva tutta la sfumatura di infinita tenerezza che è sempre tanto commovente nelle icone raffiguranti la Madre di Dio che accarezza il Figlio.

Il gruppo di icone che abbiamo appena nominato ricorda molto, per i suoi colori densi e spessi, le opere della pittura su tavola bizantina. In queste icone non troviamo quel colore solare, puro che si affermò nell'iconografia russa del XIII secolo e che emerge con tanta evidenza in molte icone moscovite della prima metà del XIV secolo; proprio questo colore solare si trova invece nella piccola icona che raffigura sei feste. Lo stile dell'icona moscovita con le sue figurine leggiadre ed eleganti, le sue composizioni dinamiche, i suoi coraggiosi accostamenti cromatici, ci rimanda alla fine del XIV secolo, in altre parole all'epoca in cui già lavorava Andrej Rublëv (1370-1430 circa).

TAV. 94

Con la comparsa di Rublëv inizia un nuovo e importantissimo capitolo nella storia dell'iconografia moscovita, che già prima di Rublëv aveva incominciato a formarsi come scuola autonoma, ma che acquistò le sue caratteristiche individuali chiaramente identificabili solo dopo il primo quarto del XV secolo. Prima di allora nelle icone moscovite era assente qualsiasi tipizzazione stilistica. Esse ci testimoniano la presenza a Mosca di svariate tendenze artistiche, spesso completamente diverse l'una dall'altra. Rublëv riuscì a fondere assieme le tradizioni locali e tutto ciò che era stato attinto dalle opere dei maestri bizantini. Deve molto a Teofane il Greco, assieme al quale lavorò, anche se per la conformazione del suo talento artistico si colloca agli antipodi del suo maestro: gli resteranno sempre estranee le sue immagini severe, piene di drammaticità. Gli ideali di Rublëv erano diversi, più contemplativi e sereni, ed egli rinunciò volutamente anche all'assottigliamento bizantino della

forma e alle tradizioni locali arcaiche tenacemente radicate e difficili da eliminare. Su questa via Rublëv elaborò un linguaggio artistico così perfetto che il suo stile dettò legge per tutto il XV secolo, e la sua figura fu rivestita di una tale gloria da farlo considerare per lungo tempo come l'ideale insuperabile dell'iconografo.

Le notizie sulla vita di Rublëv sono assai scarse. Non è escluso – come suppongono M.N. Tichomirov²⁰⁴ e V.A. Plugin²⁰⁵ – che egli abbia iniziato il proprio cammino artistico nella bottega del gran principe quando era ancora un laico. Il suo nome è ricordato per la prima volta nel 1405, quando lavora assieme a Teofane il Greco e allo *starec* Prochor di Gorodec per affrescare la chiesa del gran principe. Le cronache lo chiamano «monaco», ma dove e quando abbia ricevuto la tonsura resta ancora un mistero: forse nel monastero della Trinità di san Sergio, oppure nel monastero moscovita di Andronik. Ma una cosa è certa, e cioè lo stretto legame di Rublëv con il movimento spirituale che faceva capo a Sergio di Radonež (1322-1392), e che diede un forte impulso alla crescita dei monasteri cenobitici nella Rus'²⁰⁶. Come Francesco d'Assisi, anche Sergio era contrario per principio a qualsiasi proprietà, e tanto più alla ricchezza, e si opponeva a ogni forma di lavoro coatto dei contadini nelle terre appartenenti ai monasteri, sostenendo che queste terre dovevano essere coltivate dai monaci stessi. Secondo Sergio, l'uomo aveva diritto a una ricompensa solo per il lavoro che aveva svolto con le proprie mani. Negli anni trascorsi in romitaggio, Sergio apprese certamente la pratica bizantina dell'esicasmo, quella che Nilo di Sora, il suo più fedele seguace, chiamerà poi la «preghiera spirituale», ma questo non lo allontanò dai problemi del mondo. In età matura partecipò attivamente alla vita politica del paese, rappacificando i principi in lotta; contribuì in ogni modo alla crescita del principato di Mosca e aiutò Dmitrij Donskoj a prepararsi alla battaglia di Kulikovo. La figura di Sergio possedeva agli occhi dei suoi contemporanei una tale autorità morale che le sue idee di fratellanza, abnegazione e autoperfezionamento spirituale esercitarono un fortissimo influsso anche sugli artisti, tra i quali Rublëv. Per iniziativa di Sergio, nella Rus' nacquero molte nuove chiese e monasteri dedicati alla Trinità; l'immagine della Trinità era per lui il segno dell'unità e della concordia; non a caso Epifanij il Saggio scrive nella sua *Vita di san Sergio* che quest'ultimo costruì la chiesa della Trinità «affinché contemplando la Santa Trinità si vincessero l'odiosa divisione di questo mondo»²⁰⁷. E proprio in ricordo di Sergio, Rublëv creò la più grande delle sue opere: l'icona della *Trinità*²⁰⁸.

Le cronache citano il nome di Rublëv per la seconda volta nel 1408, quando lavorò nella cattedrale della Dormizione di Vladimir assieme all'«iconografo Daniil»²⁰⁹. Con lo stesso Daniil affresca tra il 1425 e il 1427 la cattedrale della Trinità nel monastero della Trinità di san Sergio, costruita dall'igumeno Nikon, stretto discepolo di Sergio di Radonež²¹⁰. Una fonte del XVII secolo riferisce che Rublëv trascorse un periodo di noviziato presso Nikon, e proprio quest'ultimo gli commissionò l'icona della *Trinità*²¹¹. Stando al racconto di Epifanij il Saggio, Rublëv lavorò anche nel monastero di Andronik, fondato dall'omonimo discepolo di Sergio di Radonež. Qui sembra abbia collaborato non solo alla decorazione della chiesa, ma anche alla sua costruzione²¹². M.N. Tichomirov²¹³ suppone che a quell'epoca non fosse un semplice monaco, bensì lo *starec* della cattedrale, che governava il monastero assieme all'igumeno e agli altri *starec*. Da una copia del XVIII secolo della perduta lapide tombale di Rublëv, rinvenuta da P.D. Baranovskij, risulta che l'iconografo, sepolto nel monastero di Andronik, morì il 29 gennaio del 1430.

Questo è tutto ciò che sappiamo sulla vita del glorioso maestro. Fonti più tardive ricordano Rublëv come eccellente iconografo e uomo di straordinaria intelligenza e con una grande esperienza di vita, sottolineando nello stesso tempo anche la sua grande umiltà monastica²¹⁴. Poiché non si è conservata alcuna opera firmata da Rublëv, e considerando che nel periodo di cui stiamo parlando le opere pittoriche erano solitamente eseguite da intere botteghe (chiamate nelle cronache «brigade»), si comprende quali difficoltà incontri lo studioso che desideri identificare tra le icone anonime degli allievi e dei seguaci del grande maestro le opere dipinte di suo pugno. Le origini dell'arte di Andrej

Rublëv si perdono nell'ignoto. Sembra che l'artista sia nato attorno al 1370; negli anni '90 giunse a Mosca Teofane il Greco, che ben presto attirò su di sé l'attenzione generale, e probabilmente anche Rublëv non rimase estraneo al fascino di questo geniale maestro. In ogni caso, nel 1405 egli collaborò con Teofane, il quale in quel periodo stava dipingendo l'iconostasi che oggi si trova nella cattedrale dell'Annunciazione al Cremlino di Mosca. È possibile che questa collaborazione sia iniziata anche prima, ancora alla fine del XIV secolo, quando Teofane lavorò alla decorazione dell'*Evangelario Chitrovo*²¹⁵. Egli stesso eseguì la miniatura raffigurante Giovanni evangelista che detta a Prochoro, e il simbolo dell'evangelista Matteo, l'angelo racchiuso nel cerchio. Un'altra mano, meno esperta, ha tracciato le miniature raffiguranti gli evangelisti Matteo, Marco e Luca. Qui, a differenza del severo Giovanni, i volti hanno un'espressione più aperta e benevola, e vi emergono chiaramente i tratti somatici russi (soprattutto in Matteo). I motivi dell'architettura paleologa, usati non molto felicemente, risultano appesantiti e scoordinati tra loro. Tutto in queste miniature fa pensare alla mano di un maestro russo non ancora del tutto formato, che cerca di padroneggiare tutti i dettagli della pittura paleologa. Ci alletta molto l'ipotesi che questo maestro fosse il giovane Rublëv, allora allievo della bottega di Teofane, l'influsso del quale si coglie anche nell'affresco di Rublëv raffigurante san Lauro nella cattedrale della Dormizione di Gorodok presso Zvenigorod (1400 circa)²¹⁶. Queste opere, che possiamo attribuire al giovane Rublëv solo in via ipotetica, celano in sé una grande contraddizione: da una parte indicano che le origini dell'arte di Rublëv risalgono alle migliori tradizioni della pittura paleologa, in particolare alla bottega moscovita di Teofane, e dall'altra testimoniano l'accanito sforzo del giovane artista per non sacrificare la propria concezione dell'immagine, assai più luminosa e chiara di quella che troviamo nelle opere dei pittori bizantini.

La tappa successiva nell'opera di Rublëv è costituita dalle icone delle feste dell'iconostasi «dell'Annunciazione». In questa iconostasi si identificano abbastanza chiaramente tre gruppi stilistici: il primo, rappresentato dalla *Deesis*, è per la maggior parte opera di Teofane; il secondo è costituito dalle icone dell'ordine delle feste dall'Annunciazione all'Ingresso in Gerusalemme, e il terzo dall'ordine festivo, dall'Ultima Cena alla Dormizione. Le ultime sette feste sono eseguite in uno stile più pittorico, tendente ancora all'arte del XIV secolo, mentre le prime sette scene tradiscono la mano di un maestro appartenente a una generazione più giovane. Egli ricorre a uno stile sfumato, con passaggi graduali dalla luce all'ombra, non ama le lueggiate spesse e i «tratti espressivi». Viene spontaneo pensare che fra i tre maestri della cattedrale dell'Annunciazione ricordati nelle cronache, l'autore del terzo gruppo di icone potesse essere solo un rappresentante della generazione più anziana, in altre parole, «lo starec Prochor di Gorodec». L'autore del secondo gruppo di icone, invece, doveva essere un maestro più giovane, con tutta probabilità proprio Rublëv. Non a caso il cronista ricorda il suo nome al terzo posto, rispettando l'ordine di età e il grado di notorietà degli artisti.

Prochor era un maestro molto esperto, ma con scarso temperamento artistico. I suoi colori sono belli, lo stile è buono, tutte le sue composizioni sono accuratamente soppesate, la mano è abbastanza sciolta. Prochor ama i bruschi schiarimenti, le lueggiate spesse, i rapidi «tratti caratteristici». Nei tipi dei suoi volti con nasini affilati, nelle piccole mani eleganti c'è qualcosa di stereotipato. In generale la sua arte ce lo presenta come un grecofilo convinto, che conosceva bene gli esempi della pittura bizantina del XIV secolo. Probabilmente Prochor fu un diretto continuatore della tradizione di Goitan, Semen e Ivan, che erano, come testimoniano le cronache, «discepoli dei greci».

L'autore del secondo gruppo stilistico di icone, che comprende le feste dall'Annunciazione all'Ingresso in Gerusalemme, si pone evidentemente in linea di continuità stilistica con l'autore del terzo gruppo. Forse Prochor, che fu probabilmente il primo maestro di Rublëv, indicò a Teofane il suo allievo dalle doti straordinarie. Prochor e Rublëv hanno molto in comune nella concezione del disegno, delle proporzioni e della composizione; ma il discepolo rivela una personalità artistica incomparabilmente più marcata. Igor' Grabar' lo definì giustamente come «un artista ossessionato dalle

ricerche cromatiche e capace non soltanto di cogliere le prime vivaci combinazioni che gli passano per la testa, ma anche di fonderle in un effetto armonico»²¹⁷. In confronto al suo colorito, la gamma cromatica di Prochor, per quanto bella, appare un po' spenta e attutita. Rublëv ama i colori forti e puri: rosso rosato, verde malachite, lilla, verde argentato, ocra dorato, verde scuro, e ricorre volentieri agli schiarimenti azzurri; usa il colore con un gusto così impeccabile da superare di molte lunghezze tutti i suoi contemporanei.

Particolarmente bella è la *Trasfigurazione*, mantenuta in una fredda gamma argentata. Dalla figura luminosa di Cristo la luce sembra diffondersi in tutte le direzioni. Nell'icona dominano le tonalità verdi-argente, dall'intenso verde malachite al verde pallido. Questi colori sono finemente armonizzati con la veste candida di Cristo e con quelle rosa-lilla, rosso rosato e ocra dorato dei profeti e degli apostoli. La composizione, poco affollata, è inscritta con grande maestria nella tavola rettangolare; nei contorni delle figure prevalgono le parabole dolci, che paiono far da eco alla nube luminosa circolare. Altrettanto bella per il suo colorito ricercato è l'*Annunciazione*, con le sue tonalità rosso rosato, verde smeraldo, rosa lilla e ciliegia denso. Anche qui, come nella *Trasfigurazione*, sono stati trovati i giusti rapporti proporzionali tra la zona centrale e la cornice dell'icona. Le due costruzioni, a forma di agile padiglione, sono voltate ad angolo l'una verso l'altra in modo da sottolineare l'impetuoso arrivo dell'arcangelo da Maria e lo spavento di lei all'apparire del messo celeste. Il drappaggio rosso, retaggio dell'antico *velum*, aiuta l'artista a riunire le due figure e nello stesso tempo a rafforzare la monoliticità della composizione.

La maggior parte delle icone di Rublëv è pervasa da un'atmosfera di particolare dolcezza. Negli schemi iconografici tradizionali dei bizantini l'artista introduce volutamente una serie di cambiamenti appena percettibili, che li arricchiscono di una nuova vibrazione emozionale. Così, per esempio, nella *Trasfigurazione* i profeti Elia e Mosè sono inchinati verso Cristo, di modo che la parte superiore della composizione perde la sua ieratica severità. Nella *Natività di Cristo* gli angeli si inchinano davanti alla greppia, e tutta la scena acquista così una sfumatura di particolare intimità. Nella scena della *Presentazione al Tempio* Simeone, che si accinge ad accogliere il Bambino dalle mani di Maria, è raffigurato così curvo che sembra stia per inginocchiarsi davanti al futuro Salvatore del mondo. Con questi metodi Rublëv addolcisce le immagini religiose e le avvicina all'uomo, e nello stesso tempo conferisce ai volti una tale espressione di purezza spirituale e sincerità che al loro confronto i volti dei santi nelle icone greche appaiono un po' assenti e cupi (in questo senso è particolarmente indicativo il volto di Pietro nella *Trasfigurazione*).

Le icone delle feste che siamo inclini ad attribuire a Rublëv sono le sue prime opere. Se Rublëv era un maestro famoso già all'inizio degli anni '90, Teofane deve averlo certamente chiamato in aiuto per affrescare la chiesa della Natività della Madre di Dio (1395) e la chiesa dell'Arcangelo Michele (1399); tuttavia il cronista²¹⁸ non ricorda né il nome di Prochor di Gorodec, né quello di Andrej Rublëv. In questa prima fase gli aiutanti di Teofane sono Sëmen Černyj e compagni. Probabilmente Rublëv incominciò a formarsi come artista solo nella seconda metà degli anni '90, quando si sviluppò l'attività della bottega moscovita di Teofane e Mosca fu invasa da icone greche, una delle quali (l'*Annunciazione*²¹⁹ della Galleria Tret'jakov) fa parte dei capolavori della pittura paleologa e dal punto di vista stilistico rivela una particolare affinità con le icone Rublëviane dell'ordine delle feste. E proprio a questa tradizione ellenizzante della pittura costantinopolitana aderì anche Andrej Rublëv.

Nel XIV secolo l'arte bizantina era ampiamente rappresentata a Mosca, non solo grazie all'attività di maestri greci, il principale dei quali era Teofane, ma anche da una grande quantità di icone greche, dal cui esempio si poteva imparare molto. Era questo il contesto in cui Rublëv si formò come artista. Nella Mosca degli anni '90 non era il solo estimatore della pittura paleologa; egli si limitò a trarre dai suoi insegnamenti le più logiche conseguenze, riuscendo con il suo sesto senso ad estrarne l'anima ellenistica e su questa base sviluppando il suo stile personale, che nelle icone delle feste incomincia a delinearsi abbastanza chiaramente.

TAV. 96, 95

TAV. 95

TAV. 96

Non più tardi del 1408, quando affrescò la cattedrale della Dormizione a Vladimir, Rublëv incominciò a lavorare assieme a Daniil. Questa loro collaborazione si ripeté anche dal 1425 al 1427, per affrescare la cattedrale della Trinità nel monastero della Trinità di san Sergio. Sembra che fossero legati da una stretta amicizia: non a caso le antiche fonti li chiamano «collaboratori» e «compagni di digiuno». Ci sono buone ragioni di ritenere che essi appartenessero alla stessa brigata, che godeva di grande notorietà e riceveva commissioni in abbondanza.

Oltre agli affreschi, come si usava nella Rus', Daniil e Rublëv dipinsero anche le icone per l'iconostasi della cattedrale della Dormizione di Vladimir. L'iconostasi di Vladimir è la più grande tra le opere di questo genere giunte fino a noi; sarebbe tuttavia imprudente affermare che essa comprendeva fin dall'inizio ottanta icone²²⁰; questo numero è effettivamente citato in una descrizione del 1708 della cattedrale, ma potrebbe essere la conseguenza di un incremento tardivo dell'iconostasi, tanto più che questa pratica era ampiamente diffusa nella Rus'. L'iconostasi eseguita da Rublëv, Daniil e dai loro allievi era composta da quattro registri: l'ordine locale, la *Deesis*, le *feste* e i *profeti*; quest'ultimo registro, che rappresentava evidentemente una novità, era composto di sole immagini a busto. Non esisteva un ordine dei *patriarchi*; e nemmeno avrebbe potuto esistere, poiché mancava ancora nell'iconostasi della cattedrale della Dormizione di Mosca del 1481, ma anche senza l'ordine dei patriarchi l'iconostasi della cattedrale di Vladimir doveva avere dimensioni sorprendenti. Le quindici icone della *Deesis*, alte più di tre metri ciascuna (310 cm), formavano una composizione grandiosa per la sua mole: le gigantesche figure, rivolte verso il centro, si stagliavano distintamente sul fondo dorato; prive di volume, colpivano prima di tutto con la loro sagoma, e i maestri che le dipinsero se ne rendevano perfettamente conto, perciò ne semplificarono estremamente i contorni, conferendo loro quel laconismo e quella tipizzazione che permettevano di distinguere le immagini anche a distanza.

Tav. 99

Le figure della *Deesis* furono ideate sicuramente dallo stesso Rublëv, come testimoniano la perfezione dello studio delle linee e la ritmicità del movimento. La maggior parte di esse (come per esempio quelle di *Giovanni Battista* e *dell'Apostolo Paolo*), sono composte secondo il principio romboidale tanto amato da Rublëv: la figura è più larga nella parte centrale e si restringe andando verso l'alto e verso il basso, acquistando così una particolare leggerezza, poiché essa sfiora appena il terreno con i piedi; il corpo è del tutto celato dalla veste ampia e fluente, e sembra quasi librarsi nell'aria.

Lo stretto rapporto della *Deesis* con l'opera di Rublëv è testimoniato anche dalla stupenda gamma cromatica, pensata in maniera organica e unitaria. I colori giallo oro e rosso si alternano col verde e il blu, e il bianco con tinte ciliegia e nero. Questa essenzialità del colorito con prevalenza di tinte pure dipende dal fatto che tutta la composizione pittorica era concepita come «immagine in lontananza». Ma l'essenzialità delle combinazioni cromatiche non le impoverisce, confermando qui una volta di più la regola che il colorito, purché abbia la necessaria integrità, non si basa sulla quantità di colori, ma sulla loro qualità, o meglio, sull'accurata valutazione dei rapporti cromatici. Il colore è steso in superfici ampie, uniformi, aiutando a cogliere la figura al primo sguardo. La tavolozza è estremamente schiarita, così il colore alleggerisce la figura e non risulta mai cupo, creando un'atmosfera gioiosa. Appunto in questo modo è interpretata la magnifica figura del *Salvatore tra le potenze*, che occupa la posizione centrale nella *Deesis*, con le sue esultanti tonalità ocre dorate e rosse; analogamente costruita dal punto di vista cromatico è anche la figura di *Giovanni Battista*, col suo cilicio verde smeraldo e il mantello giallo oro.

Progettando l'iconostasi della cattedrale della Dormizione Rublëv si riallaccia all'eredità di Teofane. L'artista, che doveva ricordare bene l'iconostasi «dell'Annunciazione», sviluppa qui i principi racchiusi in essa; aumentando di quasi un metro le dimensioni delle figure, adattando energicamente le loro superfici alla tavola dell'icona, tipizzando ancora di più le sagome, accrescendo l'intensità del colorito locale, Rublëv ottiene una monumentalità assai maggiore rispetto a Teofane.

È naturale che, per dipingere le quindici figure di tre metri dell'iconostasi di Vladimir, Rublëv e Daniil siano dovuti ricorrere all'aiuto di allievi, altrimenti il lavoro si sarebbe protratto per anni. Benché le icone non siano ben conservate, anche in queste condizioni non è difficile individuare in esse una certa mancanza di uniformità: gli aiuti lavorarono soprattutto al registro delle *feste*, composto probabilmente da tredici icone (e non venticinque come sostiene M.A. Il'in)²²¹. Singoli indizi dell'intervento di Rublëv si notano in una sola icona, l'*Ascensione*, che spicca per la sua qualità decisamente superiore.

Dal punto di vista compositivo l'*Ascensione* si rifà all'analogia icona di Prochor nella cattedrale dell'Annunciazione; anche nel distribuire i principali accenti cromatici Rublëv segue l'esempio di Prochor, ma ancora più interessante è il modo in cui egli modifica la gamma cromatica del suo maestro, donandole una generale tonalità argentata. I colori di Rublëv sono più teneri, più delicati, ed egli li riunisce in un unico accordo armonico, che acquista una melodicità sconosciuta ai bizantini. La tensione drammatica del colore, caratteristica delle icone bizantine, in Rublëv lascia il posto a una straordinaria liricità: l'artista sa trarre dai colori delle sfumature di grande dolcezza, cosicché le sue immagini dei santi sono avvolte in un'aura poetica del tutto caratteristica.

Tav. 97

In un'altra icona di questo registro, la *Presentazione al Tempio*, dipinta da un discepolo diretto da Rublëv, le tinte chiare e tenere rendono meravigliosamente quell'atmosfera di illuminazione interiore che avvolge i personaggi della scena. Simeone, in piedi in cima alla scalinata, si inchina di fronte al Bambinello, e lo tiene tra le mani come un tesoro prezioso; nella estrema umiltà della posa di Simeone è espresso efficacemente il gesto di venerazione davanti al futuro Salvatore del mondo. Le figure di Maria, Giuseppe e della profetessa Anna, ognuna delle quali corrisponde a una struttura architettonica in secondo piano, sono rappresentate in pose calme e solenni. La concezione antispaziale dell'iconografo russo si manifesta chiaramente nell'interpretazione di dettagli come le colonnine del ciborio, la cui posizione nello spazio resta del tutto indefinita e non coordinata con la copertura del ciborio stesso. Troviamo qui la proiezione piana della forma tridimensionale, tipica dell'icona russa del XV secolo, condizionata in questo caso concreto dal desiderio dell'artista di lasciare l'altare «pulito», non intersecandolo con gli steli scuri delle colonnine.

Tav. 98

Fu dipinta probabilmente nel secondo decennio del secolo la stupenda *Deesis* a busto, chiamata «di Zvenigorod» dal luogo del suo ritrovamento. Di questa *Deesis* si sono conservate solo tre icone, il *Salvatore*, l'*Arcangelo Michele* e l'*Apostolo Paolo* (Galleria Tret'jakov). È un'opera così matura sotto l'aspetto stilistico che non la si può attribuire alla prima fase creativa di Rublëv: può essere stata dipinta solo dopo gli affreschi della cattedrale della Dormizione, in altre parole, dopo il 1408.

Tav. 100

Le icone della *Deesis* «di Zvenigorod» colpiscono al primo sguardo per la straordinaria bellezza dei loro colori freddi e luminosi. I toni grigio-azzurri, rosa, blu, viola pallido e ciliegia sono usati in combinazioni così felici con il fondo oro da suscitare in chi contempla l'icona delle associazioni squisitamente musicali. Per Rublëv il colore era uno strumento che lo aiutava a rivelare il mondo interiore dell'uomo. Il suo Salvatore, il suo Paolo e il suo arcangelo emanano un fascino irresistibile; sono pervasi da una straordinaria tenerezza, non c'è più traccia della severità bizantina. Con la sua profonda umanità, il *Salvatore* ricorda la celebre raffigurazione di Cristo nel timpano del «portale reale» nella Cattedrale di Chartres: sia in Rublëv che nel maestro gotico l'immagine di Cristo è così umanizzata che perde completamente il suo carattere culturale astratto. Ma il *Salvatore* di Rublëv è, come lo definisce giustamente N.A. Demina, «l'incarnazione della bellezza tipicamente russa. Neppure uno degli elementi del volto è sottolineato eccessivamente, tutto è proporzionato e armonico: egli è biondo, gli occhi non troppo grandi, il naso diritto e sottile, la bocca piccola, l'ovale del volto allungato ma non stretto, senza traccia di ascetismo, la testa con una folta massa di capelli si erge con serena dignità su un collo vigoroso e proporzionato. L'aspetto più importante in questo nuovo sembiante è lo sguardo che, puntato dritto sull'osservatore, esprime una viva ed energica attenzione per lui; vi si sente il desiderio

di penetrare nell'animo umano e di capirlo. Le sopracciglia sono leggermente inarcate, togliendo così all'espressione ogni traccia di tensione o tristezza; lo sguardo è chiaro, aperto, benevolo. Abbiamo di fronte un uomo forte e attivo, dotato di sufficienti energie spirituali per prodigarsi in aiuto di chi ne ha bisogno. Il *Salvatore* di Zvenigorod è di grandezza superiore al naturale. È pieno di solennità. C'è inoltre in lui la severità di una purezza e semplicità interiori, una piena fiducia nell'uomo²²². Questa brillante caratterizzazione dell'opera di Rublëv coglie perfettamente la novità che l'artista in trodusse nell'interpretazione di una delle immagini più tradizionali dell'arte medioevale.

TAV. 101

Nel pieno fiore delle sue energie creative Rublëv dipinse la più famosa delle sue opere, l'icona della *Trinità*. Eseguita in memoria di san Sergio di Radonež, era l'icona principale della cattedrale della Trinità, costruita sul luogo dove sorgeva più anticamente una chiesa in legno. Come è noto, la Trinità era particolarmente venerata da san Sergio di Radonež, per il quale rappresentava il simbolo della pace e della concordia, perciò i monasteri e le chiese fondati dai suoi discepoli e seguaci erano spesso dedicati alla Trinità²²³. A questo è legata anche la grande popolarità di cui godeva nella Rus' questa immagine, che era spesso l'icona principale di una chiesa omonima. Ma c'era ancora un altro motivo che giustificava il profondo interesse riscosso da questo tema: le eresie.

È noto che i *bogomili* e i catari non riconoscevano il dogma della Trinità, e anche la setta degli *strigol'niki*, che mise profonde radici a Pskov e a Novgorod, negava l'eguaglianza delle tre Persone della Trinità. Gli *strigol'niki* affermavano che, nell'apparizione dei tre angeli ad Abramo, quest'ultimo vide solamente Dio accompagnato da due angeli, e non le tre Persone della Santissima Trinità. Anche a Rostov si verificarono movimenti antitrinitari (negli anni '80 del XIV secolo), capeggiati da un certo Markian, il quale escludeva Cristo dalla Trinità e non riconosceva il culto delle icone²²⁴.

Quando Rublëv si accinse a dipingere l'immagine che gli era stata commissionata, il tema della Trinità era sicuramente un argomento di attualità sia per l'artista stesso che per i suoi contemporanei. Era come se gli fosse stato affidato il compito di dimostrare l'assoluta uguaglianza delle tre persone della Santa Trinità a edificazione degli eretici. In questo ebbe probabilmente una funzione determinante il superiore del monastero della Trinità, Nikon, committente dell'icona. Ma come ogni grande opera d'arte, la *Trinità* di Rublëv ha svariati accenti: sarebbe perciò inadeguato spiegare il suo contenuto filosofico soltanto con la lotta contro i movimenti ereticali. Questi ultimi ci aiutano a caratterizzare il contesto storico concreto in cui l'artista dipinse la sua icona, e poterono anche essere uno degli stimoli alla sua creazione, ma non sono affatto in grado di spiegarci in tutta la sua profondità la concezione artistica di Rublëv.

Nell'icona della Trinità si sono voluti ravvisare echi dell'arte gotica e italiana, ed è stata paragonata alle opere di Duccio e di Simone Martini, ritenendo che la grazia degli angeli di Rublëv si ispirasse alle figure dei pittori senesi. Questo punto di vista sull'icona del maestro russo è abbastanza diffuso nella vecchia critica d'arte²²⁵, ma alla luce degli studi più recenti si può affermare con precisione che Rublëv non conosceva i capolavori dell'arte italiana, e di conseguenza non può aver assimilato nulla da essi. La sua unica fonte era la pittura bizantina dell'epoca paleologa, e inoltre la pittura della capitale, Costantinopoli: da qui attinse i tipi eleganti dei suoi angeli, il motivo delle teste chinate, la mensa di forma rettangolare²²⁶. Ma questa continuità artistica non impedì a Rublëv di infondere una vita completamente nuova nel tipo iconografico tradizionale.

La tradizione biblica narra come al vecchio Abramo siano apparsi tre bellissimi giovani, e come egli assieme alla moglie Sara li abbia ospitati sotto l'ombra della quercia di Mamre, intuendo nel suo cuore che in essi erano incarnate le tre Persone della Trinità. Gli artisti bizantini, cristiani orientali e i russi legati alle tradizioni antiche erano soliti rappresentare questo episodio con dovizia di particolari: raffiguravano la tavola imbandita di vivande, e Abramo e Sara affacciati a servire gli angeli, introducendo anche un episodio accessorio, il sacrificio del vitello. Per loro questa scena era prima di tutto un avvenimento storico, verificatosi in un luogo e un tempo ben determinati. Rublëv si allontana

volutamente da questa interpretazione; nella sua icona sono eliminati tutti gli elementi secondari e inessenziali: mancano le figure di Abramo e Sara, manca l'episodio del sacrificio del vitello e anche l'abbondanza di vivande che imbandivano la mensa. Sono rimaste solo le tre figure degli angeli, la mensa, il calice eucaristico, la quercia di Mamre, la casa e la roccia. Nella sua interpretazione viene eliminato dall'icona ogni cenno di azione, ogni allusione al carattere storico del fatto in essa raffigurato. Le figure dei tre angeli sono interpretate come simbolo della divinità una e trina e come prefigurazione dell'Eucaristia.

Nell'icona di Rublëv, creata per essere a lungo contemplata, non c'è alcun movimento né azione. I tre angeli sono assisi in profondo silenzio su tre seggi non alti. Le loro teste sono leggermente inchinate, lo sguardo teso verso l'infinito. Ognuno è immerso nei suoi pensieri, ma nello stesso tempo appaiono tutti e tre come portatori di un'unica esperienza: l'umiltà. Il centro compositivo dell'icona è il calice con la testa del vitello sacrificato²²⁷ – che è, nell'Antico Testamento, la prefigurazione dell'agnello del Nuovo – e il calice deve essere considerato come il simbolo dell'Eucaristia. Le mani degli angeli di centro e di sinistra benedicono il calice. Questi due gesti forniscono la chiave per interpretare la complessa simbologia della composizione. L'angelo centrale è Cristo²²⁸; assorto e pensoso, con il capo inclinato a sinistra, egli benedice il calice, esprimendo così la sua volontà di offrirsi in sacrificio per l'espiazione dei peccati umani. Questo atto gli è ispirato da Dio Padre (l'angelo di sinistra), il cui volto esprime una profonda tristezza. Lo Spirito Santo (l'angelo di destra) è presente come principio eternamente giovane e ispiratore, come il «consolatore». È rappresentato così l'atto, secondo l'insegnamento della Chiesa cristiana, del supremo sacrificio d'amore (il Padre offre il Figlio in sacrificio espiatorio per il mondo), ma l'artista non si limita a questo: egli rappresenta al tempo stesso anche l'atto di suprema obbedienza, la libera scelta del Figlio di soffrire e darsi in sacrificio per il mondo. Rublëv trasforma qui il tipo iconografico tradizionale in un profondissimo simbolo, che ci spinge a riconsiderare in modo del tutto nuovo questo tema antichissimo.

La cultura monastica russa del XV secolo non era affatto così primitiva come pensavano un tempo gli studiosi. Le opere di Basilio il Grande, Isacco il Siro, Giovanni Climaco, Dionigi l'Areopagita erano lette attentamente e accuratamente commentate, portando in tal modo nella letteratura ecclesiastica russa elementi della filosofia antica, del platonismo e del neoplatonismo, e da qui venne l'impulso ad una complicata interpretazione simbolica delle immagini religiose. Andrej Rublëv, monaco del monastero della Trinità e del monastero Andronikov, partecipava sicuramente a quelle conversazioni speculative che avevano luogo nella più stretta cerchia di Sergio, Savva e Nikon, e doveva certo sapere che l'icona della Trinità era interpretata dai teologi bizantini non solo come una raffigurazione della divinità una e trina e prefigurazione dell'Eucaristia, ma anche come simbolo di fede, speranza e carità. Giovanni Climaco dice chiaramente: «Ora, dopo quanto è stato detto, restano tre cose che tutto legano e contengono: la fede, la speranza e la carità, ma più di tutte la carità, poiché il suo nome è Dio». E ancora: «Per quanto io posso comprendere, la fede è simile a un raggio, la speranza alla luce e la carità al cerchio solare. E tuttavia esse formano un unico splendore e un'unica luce»²²⁹. Da queste citazioni si comprende perché Rublëv usi il cerchio – considerato fin dall'antichità come il simbolo del cielo, della luce, della divinità e della carità – come base per la composizione della sua icona. Nella formulazione del dogma delle virtù, la carità (cioè Dio) è identificata col cerchio solare, e il suo raggiungimento viene collegato col misterioso «moto circolare angelico»²³⁰.

Il simbolismo della concezione è tipico dell'opera d'arte medioevale, e l'icona di Rublëv non fa eccezione in questo senso. Anche in essa gli aspetti simbolici hanno una parte di rilievo, e inoltre l'interpretazione simbolica si estende anche ai particolari secondari dell'icona: l'edificio, la quercia di Mamre e la roccia. Questi tre elementi della composizione non intendono caratterizzare uno scenario concreto; non lo precisano, anzi, al contrario, contribuiscono a creare l'impressione che la scena si svolga fuori dal tempo e dallo spazio. L'albero non è tanto la quercia di Mamre, quanto

l'albero della vita, l'albero dell'eternità; l'edificio luminoso non è soltanto la casa di Abramo, ma anche il simbolo di Cristo Costruttore e simbolo del silenzio, cioè della perfetta obbedienza alla volontà del Padre; la montagna è l'immagine del «rapimento dello Spirito» (così appunto viene solitamente intesa nella Bibbia e nel Vangelo). Questa interpretazione del contenuto simbolico dell'icona di Rublëv potrebbe facilmente continuare, ma quanto abbiamo detto è sufficiente a spiegare l'eccezionale complessità delle sue fonti ideali.

Sull'osservatore contemporaneo, pur ignaro di tutte le finanze della teologia medioevale, l'icona di Rublëv produce ugualmente un'impressione irresistibile. Come spiegarlo? Naturalmente col fatto che nella *Trinità* di Rublëv il simbolismo di tipo puramente ecclesiastico si innalza a qualcosa di più toccante per chiunque, il simbolo dell'amore umano: ecco perché l'icona è piena di quella inalterabile freschezza. Il suo contenuto ideale è assai più profondo e incisivo di un semplice accostamento di simboli ecclesiastici; in essa è incarnato in perfette forme artistiche l'ideale di pace e concordia sociale a cui le migliori anime russe aspiravano, e che invano cercavano nella loro realtà contemporanea; ed essendo puro, nobile e profondamente umano, questo sogno trovò una straordinaria rispondenza.

Come in ogni grande opera d'arte, nella *Trinità* di Rublëv tutto è subordinato a un'idea fondamentale: la composizione, il ritmo lineare e il colore. Con il loro aiuto Rublëv ottiene un effetto di serena pacificazione: nella sua icona c'è qualcosa di pacificante, di carezzevole, che invita a una lunga e assorta contemplazione. Davanti alla *Trinità* si desidera «essere soli e fare silenzio», essa costringe la nostra fantasia a lavorare, suscita centinaia di associazioni poetiche e musicali, che susseguendosi l'una all'altra arricchiscono incessantemente il processo di percezione estetica. La contemplazione dell'icona di Rublëv ci lascia spiritualmente arricchiti, e questa è un'ulteriore conferma dei suoi eccezionali meriti artistici.

Quando si comincia a osservare la *Trinità* di Rublëv, sorprende prima di tutto la straordinaria spiritualizzazione degli angeli: in loro c'è una tale tenerezza e trepidazione che non è possibile sottrarsi al loro fascino. Sono le immagini più poetiche di tutta l'arte antica russa; i loro corpi sono slanciati, leggeri, come privi di peso; indossano un semplice chitone greco, sopra al quale è gettato un *imatìo* che scende in morbidi panneggi. Nonostante la stilizzazione lineare, queste vesti lasciano intuire allo spettatore la bellezza del corpo giovane e flessuoso che nasconde sotto di esse. Le figure degli angeli, che si allargano leggermente al centro e si restringono verso l'alto e verso il basso, sono costruite secondo lo schema romboidale caro a Rublëv, acquistando una sorprendente leggerezza. Nelle loro pose, nei loro gesti, nel modo di sedere non si percepisce alcuna pesantezza. Grazie alla esagerata fastosità della capigliatura i volti sembrano particolarmente delicati. Ma negli angeli non c'è alcuna traccia di severo ascetismo. Il principio corporale non è sacrificato a quello spirituale, ma si fonde totalmente con esso. Nell'icona della *Trinità* il motivo del cerchio ricorre continuamente come *leitmotiv* di tutta la composizione: è visibile sia nella figura inclinata dell'angelo di destra, sia nella pendenza della montagna, dell'albero e della testa dell'angelo centrale, e nel tracciato a parabola dell'angelo di sinistra, come pure nei piedistalli accostati l'uno all'altro. Ma a differenza dei tondi italiani, con i loro espedienti compositivi alquanto accentuati, questo *leitmotiv* risuona piano, come in sordina. L'artista non teme di turbare il ritmo circolare con la posizione verticale della casa, ben sapendo che con ciò rende ancora più flessuosa e libera la sua composizione, e non lo turba nemmeno la posizione inclinata della testa dell'angelo centrale, che rompe la simmetria nella parte superiore dell'icona, poiché ristabilisce efficacemente l'equilibrio spostando il piedistallo un po' a destra. Verso destra è spostato anche il calice eucaristico, aumentando così il contrappeso alla testa dell'angelo centrale inclinata verso sinistra. Grazie al largo impiego di queste collocazioni asimmetriche, la composizione acquista una rara elasticità: conservando interamente il suo carattere centripeto e l'equilibrio delle masse, nello stesso tempo possiede una ricchezza puramente sinfonica di ritmi, echi diversi della fondamentale melodia circolare.

Ponendo il cerchio, cioè una figura geometrica e non stereometrica, alla base della sua composizione, Rublëv subordina con ciò la composizione stessa alla superficie della tavola. Sebbene gli angeli laterali siedano davanti alla mensa e quello centrale dietro di essa, tutte e tre le figure sembrano disposte nei limiti di un'unica zona spaziale, che ha una profondità minima, e corrisponde strettamente all'altezza e alla larghezza della tavola. Da questa proporzionalità delle tre dimensioni nasce quella piena armonia che fa dell'icona di Rublëv un'opera d'arte così perfetta: se le figure avessero maggior volume, e lo spazio fosse più profondo, l'armonia ne risulterebbe subito rotta. Proprio interpretando le sue figure come pure sagome e facendo della linea e della macchia di colore i principali mezzi di espressione artistica, Rublëv riesce a conservare quel ritmo di superficie che ha sempre affascinato gli iconografi russi, e grazie al quale la sua composizione acquista quella straordinaria leggerezza.

Costruendo la composizione sulla base del cerchio e subordinandola così alla superficie della tavola, Rublëv non ricorre volutamente alla modellatura chiaroscurale, che è sostituita dalla linea, padroneggiata con grande maestria dall'artista. Nelle sue linee c'è qualcosa di così sonoro, di così melodioso, esse sono animate da un sentimento così profondo da farle percepire come trasposizione di un tema musicale in linguaggio grafico. Per convincersene basta seguire con lo sguardo l'andamento scorrevole delle linee che definiscono le figure degli angeli, linee morbide ed elastiche al tempo stesso, in cui la melodia circolare si ripete in decine di echi, sempre nuovi, inattesi, splendidi e incantevoli. Ma Rublëv non si accontenta delle linee arrotondate: le sa alternare con altre diritte, diagonali, o ad angolo acuto, introducendo nella sua composizione una grande varietà ritmica. Mediante le linee sa anche rivelare il contenuto ideale delle immagini e precisare i singoli motivi del movimento. Così, per esempio, la cascata delle linee diritte del mantello dell'angelo centrale attira lo sguardo sulla sua mano destra che indica il calice eucaristico (centro ideale e compositivo dell'icona); le pieghe oblique dell'*imatìo* dell'angelo di destra sottolineano il suo inchinarsi verso il centro dell'icona; il clivio piegato dell'angelo centrale ripete l'inclinazione della sua testa; le linee paraboliche dei contorni degli angeli di destra e centrale, della montagna e dell'albero tendono a sinistra, verso la figura dell'angelo di sinistra, che simboleggia Dio Padre; le gambe dei sedili, i pilastri dell'edificio e il bastone pastorale verticale dell'angelo di sinistra racchiudono la sua figura nella sfera delle linee diritte, catturando l'attenzione di chi guarda. Infine, l'artista alterna con tatto delicato le linee dei bastoni pastorali: il bastone inclinato dell'angelo di destra indica il punto di partenza del monte; quello più dritto dell'angelo centrale attira il nostro sguardo sull'albero; il bastone verticale dell'angelo di sinistra richiama le linee dell'architettura. In tal modo ogni bastone del rispettivo angelo indica il suo emblema²³¹.

Ma forse quel che vi è di più notevole nell'icona di Rublëv è il suo cromatismo. Essa prima di tutto agisce su di noi con i suoi meravigliosi colori, nei quali vi è un'incomparabile armonia; proprio i colori, combinati con le linee scorrevoli, determinano il volto artistico dell'icona, chiaro, puro e armonico. La gamma cromatica della *Trinità* potrebbe essere definita «affabile», perché in essa è espresso con sorprendente evidenza l'amichevole accordo dei tre angeli.

I suoi colori, Rublëv evidentemente li scelse non alla chiara luce del sole, ma in un luminoso giorno d'estate con la sua luce diffusa, quando le sfumature più delicate e misteriose degli oggetti sembrano schiarirsi e cominciano a emettere una luce più debole con morbido accordo²³². È interessante rilevare che in Rublëv manca quasi del tutto l'ombra: se adopera una macchia scura o un colore denso lo fa soltanto per sottolineare la natura luminosa del colore con essi confinante. Grazie a questa concezione del cromatismo, la tavolozza di Rublëv si distingue non solo per il suo carattere estremamente luminoso, ma anche per la rara trasparenza.

La struttura cromatica dell'icona è determinata dalla triplice risonanza dell'azzurro. Questo puro blu di lapislazzuli, il colore più prezioso e più stimato dai maestri medioevali, si ripete nell'*imatìo* dell'angelo centrale, nei chitoni degli angeli laterali e nelle giunture delle ali; inoltre l'artista dà nelle sfumature un timbro differente: dai colpi assai chiari di blu nell'*imatìo* della figura centrale, alle chia-

re e tenerissime sfumature di azzurro cielo nelle giunture. La figura dell'angelo centrale è messa in rilievo non soltanto dall'intensità dell'azzurro, ma anche dal denso, succoso tono del chitone rosso ciliegia scuro. Appoggiandosi sulla mensa nivea, non vi è in essa alcuna pesantezza, e sembra egualmente priva di peso come le figure degli angeli laterali. Le vesti di questi ultimi sono di un colore ancora più leggero: il mantello argenteo-lilla dell'angelo di sinistra ha degli schiarimenti azzurri, quello argenteo-verde dell'angelo di destra degli schiarimenti verde chiaro. Questo colore puro e tenero, che ricorda il tono della ruggine verdastra, trova lontani riflessi nelle sfumature verdastre della montagna, della casa e della quercia. I seggi e le ali degli angeli sono di un colore giallo oro intenso, attuando così il passaggio dagli abiti chiari all'oro del fondo, quasi del tutto scomparso. Una sfumatura dorata è presente anche nei volti. L'artista raggiunge una delicatissima armonia dei colori che si completano e richiamano l'un l'altro; ognuno di essi risuona con tanta immacolata purezza che, lasciando la sala dove è esposta la *Trinità*, il visitatore sente ancora riecheggiare a lungo questi stupefacenti colori, e il ricordo dell'azzurro di Rublëv rimane nella sua coscienza come un'esperienza indimenticabile.

La *Trinità* di Rublëv ebbe innumerevoli imitazioni. Essa fu la più amata tra le icone degli artisti russi antichi, ma nessuno seppe eguagliare il suo livello nella propria opera: anche le copie più antiche non sanno evocare nemmeno la centesima parte del suo fascino. Rublëv la creò in uno di quei felici momenti di ispirazione che sono propri soltanto dei geni, e riuscì a creare un'opera che noi giustamente consideriamo come la più bella icona russa e una delle opere più perfette di tutta la pittura antica russa.

Il confine tra il primo e il secondo decennio del XV secolo fu il periodo del più alto afflato creativo di Rublëv. A questi anni risale una piccola icona che si trova nella Galleria Tret'jakov, giuntaci in ottimo stato di conservazione. Solitamente le icone dell'epoca di Rublëv hanno perduto l'originario fondo oro e gli *assist*, e in alcune zone anche lo strato superficiale di colore (molte di queste lacune si trovano soprattutto nelle icone delle *feste* della cattedrale dell'Annunciazione). Questo fatto, accanto alla patina del tempo, modifica parzialmente la loro tonalità cromatica, soprattutto se le icone non sono del tutto ripulite. In questo senso il *Salvatore tra le potenze* della Galleria Tret'jakov rappresenta una fortunata eccezione, perché i suoi colori risplendono in tutta la loro originaria purezza, e si sono perfettamente conservati anche i finissimi *assist* sulla veste di Cristo. Il Salvatore è rappresentato nella cerchia dei serafini e circondato dai simboli degli evangelisti, come nelle icone centrali della *Deesis* della cattedrale della Dormizione a Vladimir e della cattedrale della Trinità nella *lavra* della Trinità di san Sergio. Il suo volto ha un'espressione tragica, e nello stesso tempo una particolare serenità interiore, ed estremamente espressivi sono anche i volti dei serafini, pieni di drammaticità. L'autore dell'icona, eseguita con la minuzia di una miniatura, era un eccellente disegnatore, con una raffinata percezione della forma e capace di fissarla mediante linee impeccabilmente precise. Tutti i tratti stilistici rimandano a Rublëv come all'autore di questa icona.

Le opere più tarde di Rublëv giunte fino a noi risalgono alla seconda metà degli anni '30, quando l'artista aveva già raggiunto una venerabile età: si tratta di alcune icone appartenenti all'iconostasi della cattedrale della Trinità nel monastero della Trinità di san Sergio a Sergiev Posad. Secondo la testimonianza di Pachomij Logoteta, l'igumeno di questo monastero, Nikon, poco tempo prima di morire (morì il 17 novembre 1427) propose a Daniil e al suo amico Andrej di affrescare la cattedrale della Trinità da lui costruita. Presentando la fine ormai prossima, l'igumeno mise fretta agli artisti perché compissero il lavoro molto rapidamente («voleva che fosse terminato presto»). Lo stesso Pachomij riferisce che l'urgente incarico di Nikon fu portato a termine grazie agli sforzi di Daniil, Andrej ma anche di «altri con loro», che decorarono la chiesa con «grandi e svariati affreschi»²³³.

L'iconostasi della Trinità (degli affreschi originali della cattedrale, ripetutamente rinnovati, non è rimasto quasi nulla) conferma l'autenticità della testimonianza di Pachomij sulla partecipazione di molti maestri, che per di più lavorarono frettolosamente. Salta subito all'occhio il grande numero di

icone appartenenti a correnti stilistiche diverse; è chiaro che Daniil e Rublëv erano circondati qui da allievi e aiutanti, che si fecero carico della parte principale del lavoro. La novità di questa iconostasi non sta solo nell'aumento numerico delle icone (quindici figure della *Deesis*, diciannove *feste*, dodici *profeti* a busto in sei tavole con l'immagine della *Madre di Dio del Segno* al centro), ma anche nel fatto che essa è il primo esempio di iconostasi «chiusa», dove le icone non sono alternate ai pilastri del presbiterio, come nella cattedrale della Dormizione a Vladimir, ma formano una parete ininterrotta. Probabilmente questo tipo di iconostasi «chiusa» comparve per la prima volta in chiese senza pilastri. Essa permetteva di ottenere una maggiore unità di tutta la composizione pittorica, in quanto era proiettata su un'unica superficie. Daniil e Rublëv utilizzarono brillantemente questa possibilità, accentuando l'asse centrale e trovando i giusti rapporti proporzionali tra i singoli registri (il registro dei *patriarchi* è di epoca più recente).

Studiando le icone dell'iconostasi della Trinità appare evidente che non tutti i pittori che vi lavorarono erano direttamente legati alla bottega di Rublëv. Una parte di essi proveniva da correnti artistiche differenti, altri appartenevano alla generazione più anziana, ancora fortemente legata alle tradizioni del XIV secolo, altri ancora erano molto giovani, ed erano proiettati più al futuro che al passato. I lavori di questi giovani maestri sono particolarmente interessanti, poiché mostrano chiaramente in quale direzione si sviluppò la pittura moscovita negli anni '20 del XV secolo, quando si incominciavano già a sentire quelle trasformazioni stilistiche che trovarono logico compimento nell'arte di Dionisij.

Tra le icone della *Deesis* eseguite da vari maestri, le più vicine a Rublëv sono l'*Arcangelo Gabriele*, l'*Apostolo Paolo* e l'*Apostolo Pietro*, che spiccano tra le altre per la loro eccelsa qualità artistica. La figura dell'apostolo Paolo è magistralmente dipinta su una tavola rettangolare: è saldamente piantata sulle gambe, e nella sua posa c'è un che di deciso, volitivo. Qui l'arte di Rublëv si volge a noi nel suo aspetto virile, ma la cosa più interessante è la naturalezza con cui questa virilità si unisce alla dolcezza spirituale. Nell'interpretazione dell'artista, Paolo si presenta anche come difensore della Chiesa cristiana, e maestro buono sempre pronto a tendere la mano in soccorso. Il suo volto intelligente ci parla di fermezza spirituale e di forza di carattere. È molto Rublëviana anche la figura dell'*Apostolo Pietro*, purtroppo molto danneggiata, ma l'espressione del volto, di una sorprendente dolcezza, si è conservata senza gravi lacune, rivelando la mano del maestro stesso. È opera di Rublëv anche la figura dell'*Arcangelo Gabriele*, che si rifà allo schema dell'analogica figura nella *Deesis* dell'Annunciazione. La stessa vicinanza si ritrova nelle icone dell'*Arcangelo Michele* e di *Basilio il Grande*, stilisticamente più deboli, e anche nell'icona dell'*Apostolo Pietro*, che abbiamo ricordato sopra. Evidentemente la bottega di Rublëv aveva ereditato i modelli dalle botteghe di Teofane il Greco e Prochor di Gorodec, altrimenti sarebbe difficile spiegarne l'uso così frequente durante il lavoro all'iconostasi della cattedrale della Dormizione a Vladimir e della Trinità nel monastero della Trinità di san Sergio. Abbiamo a che fare qui con una derivazione diretta non solo delle tradizioni artistiche, ma anche dei metodi pratici.

Un numero ancora maggiore di maestri collaborò all'esecuzione delle icone del registro delle *feste*, a cui Rublëv non mise quasi mano (all'artista si può attribuire solamente il *Battesimo*, molto danneggiato). Su questo registro, dunque, lavorarono fianco a fianco maestri della vecchia generazione, discepoli diretti di Rublëv e artisti ancora più giovani. Alla generazione più anziana appartiene senza dubbio l'autore dell'*Ultima Cena*, un artista molto maturo, che si rifà alla tradizione del secolo XIV. Alla base della sua composizione egli pone il modello iconografico utilizzato dallo *starec* Prochor di Gorodec per l'icona analoga della Cattedrale dell'Annunciazione, e già questo lo avvicina alla cultura artistica del XIV secolo con la quale era legato molto strettamente anche Prochor. L'autore dell'*Ultima Cena* dipinge i volti in maniera libera, disinvolta, ricorrendo volentieri a spesse lueggature e piccoli tratti chiari; nella sua concezione della forma si sente riecheggiare vivamente lo stile pittoresco dell'epoca paleologa. La sua gamma cromatica è costruita su colori compatti, piuttosto scuri, perfino cupi. Le sagome delle figure sono sottoposte a una grande semplificazione, il che non

TAV. 102

TAV. 103

TAV. 104

impedì al maestro di raggiungere sottili sfumature psicologiche. Estremamente espressivo è il gesto di Giuda che si protende avidamente verso la coppa (il movimento di Giuda è ripetuto dall'arco che poggia sulle colonne), eccellente è la figura che siede accanto all'apostolo e ha appoggiate tutte e due le mani sulla tavola come a trattenere Giuda da un'azione irreflessiva; pieni di espressività sono i due vecchi apostoli seduti accanto, che piegano le loro teste a destra, esprimendo con ciò un silenzioso rimprovero; in modo assai pittoresco è riprodotta la vivace conversazione degli apostoli sistemati in primo piano. L'autore dell'*Ultima Cena* fu un maestro di grande esperienza e di straordinario valore; se possedessimo un maggior numero di dati, sarebbe molto allettante identificarlo con Daniil, tanto più che i tipi dei suoi apostoli ricordano un po' Giacobbe e Isacco nella scena del *Seno di Abramo* nella cattedrale della Dormizione di Vladimir.

Alla generazione più anziana appartiene anche l'autore della *Lavanda dei piedi*. Questo tema esalta in forma simbolica la virtù più apprezzata tra i monaci: l'umiltà. Cristo, cinto ai fianchi da un asciugamano, lava i piedi a Pietro, che si porta turbato una mano alla fronte, come sforzandosi di comprendere quanto sta accadendo. Gli altri apostoli, che si preparano all'atto solenne della lavanda, sono raffigurati profondamente assorti: tutti riconoscono l'importanza dell'evento di cui sono testimoni. L'artista è riuscito a esprimere magnificamente la ricchezza delle sfumature spirituali più impercettibili: ecco perché la sua opera risulta tanto commovente. La coscienza dell'osservatore è involontariamente penetrata dal profondo significato dell'episodio descritto dal maestro.

L'autore della *Lavanda dei piedi* fonde originalmente nella sua creazione il vecchio col nuovo. Il suo disegno non è molto fermo, vi sono parecchie inesattezze come nel disegno dei maestri del XIV secolo, ai quali si accosta anche per la trattazione dei volti piuttosto libera. In compenso il colorito dell'icona gravita interamente verso il XV secolo: è privo di chiari accenti cromatici e ha un tono generale argenteo. Nell'architettura si fondono tonalità tenere verde pistacchio, grigio-argento e rosso scuro ciliegia; nei vestiti toni azzurro-celeste, verdi, rosei, rosso ciliegia e verde-argento. Di particolare bellezza è il mantello di Pietro, arancio pallido, gettato sul chitone azzurro. Queste tonalità melodiche rivelano al meglio svariati stati d'animo che hanno un tratto in comune: la particolare delicatezza del sentimento. In tale approccio al colorito si coglie distintamente la vicinanza interiore del maestro ad Andrej Rublëv.

Stretto discepolo di Rublëv era anche l'autore della *Presentazione al Tempio*. Partendo dal modello dell'analogica icona della cattedrale della Dormizione di Vladimir, egli gioca molto sottilmente il contrasto tra i colori densi e scuri della parte sinistra della composizione e le tonalità leggere e trasparenti della parte destra, dove dominano i magnifici toni lilla-argenteo, verde-argenteo e giallo oro. Qui sono rappresentati da destra Simeone, la profetessa Anna e Cristo infante. Evidentemente l'artista voleva sottolineare con i suoi colori tenui la purezza spirituale del vecchio e della vedova ottantaquattrenne, venuta a glorificare il Signore. Un tale simbolismo dei colori era abbastanza comune nella pittura medioevale, ma nell'icona della *Presentazione al Tempio* acquista una particolare poeticità.

L'autore delle *Mirofore al sepolcro del Signore* (a cui dobbiamo anche la *Crocifissione*, gravemente danneggiata) è il più giovane tra gli artisti delle feste. L'opera di questo artista ha un'impronta di particolare eleganza; le sue pie donne sorprendono per la loro grazia, il suo angelo è pieno di femminilità, il suo centurione Longino, dalle proporzioni esagerate, fa venire in mente i santi affusolati di Dionisij, il suo afflitto Giovanni appartiene al novero delle più delicate immagini della pittura russa del XV secolo. L'artista padroneggia da autentico virtuoso la sagoma, che ha una incantevole ritmicità visiva, e sa accordare perfettamente il paesaggio con le figure. Per convincersene basta seguire con lo sguardo le linee delle ali dell'angelo e le linee dei monti che le ripetono: tutte dirigono l'occhio di chi guarda dall'angelo alle figure delle donne. A loro volta, le teste delle mirofore chinate a destra, la diagonale della montagna di sinistra in primo piano che va da sinistra in giù, la linea curva della caverna e il sarcofago messo di traverso indirizzano il nostro sguardo a un movimento opposto, dalle donne all'ange-

lo. Questo torrente di linee che si incontrano fa sì che le figure delle pie donne e dell'angelo risultino strettamente legate le une alle altre, e in tal modo l'artista raggiunge una sorprendente fusione della composizione. Egli tratta le sue figure molto piattamente, accentuando la linea; nella sua arte ricercata, un po' sentimentale, non vi è traccia delle tradizioni pittoriche del secolo XIV. In particolare, egli sostituisce le spesse, energiche lumeggiature con tenere fusioni di colore, e nella scelta dei colori evita volutamente i contrasti forti e aspri, riunendo la sua gamma in una tonalità argentea e trasparente. Il suo colore preferito è il verde argenteo, che unisce abilmente ai toni rosa, giallo oro, rosso ciliegia, bianco e grigio argenteo (è caratteristico che egli si serva del colore rosso solo in via eccezionale, in due parti secondarie della *Crocifissione*). Questo maestro conosceva indubbiamente l'arte di Rublëv, e dall'accurato studio di quelle opere si sviluppò la sua formazione artistica, ma sotto molti aspetti se ne distaccò. Nei suoi lavori si fondono elementi che non sono Rublëviani: la morbidezza confinante con la sentimentalità, una certa infatuazione esteriore per la linea e il colore, e la tendenza alla forma elegante. Tutto ciò fa dell'autore della *Crocifissione* e delle *Mirofore al sepolcro* un diretto predecessore di Dionisij. In ogni caso ci sono ragioni per affermare che egli stesso, o un maestro a lui vicino, prepararono il terreno per Dionisij e la sua scuola.

L'iconostasi della cattedrale della Trinità non lascia alcun dubbio sul fatto che ad essa abbia lavorato una grande brigata, comprendente maestri di diverse generazioni e correnti artistiche differenti. Per Daniil e Rublëv questi erano ormai gli ultimi anni di vita e la loro attività artistica si avviava al declino. Con ciò si spiega la scarsa partecipazione di Rublëv all'esecuzione della *Deesis* e del registro festivo. Egli, assieme all'amico Daniil, fece in pratica solo da coordinatore di tutto il lavoro, e probabilmente proprio lui, con l'intervento di Nikon, determinò la composizione dell'iconostasi, scegliendo le icone ad essa destinate. Sempre a lui, come maestro capo, dobbiamo l'elaborazione dei fondamenti della composizione, la sua struttura proporzionale, i suoi accenti cromatici. Ma Rublëv non forzò la personalità dei suoi collaboratori e diede loro la possibilità di lavorare come erano abituati. È questo uno dei motivi dei futuri successi della scuola di Rublëv, da cui nacquero parecchie splendide opere, tra cui ricordiamo la *Madre di Dio della Tenerezza* al Museo russo, la *Natività di Cristo*, l'*Ascensione*, il *Salvatore pantocratore* alla Galleria Tret'jakov, *Giovanni Battista* nel Museo di arte antica russa Andrej Rublëv. Particolarmente bella è quest'ultima icona, in cui è soffusa un'elevata spiritualità; il volto nobile e fine è caratterizzato da una grande delicatezza, tipica del gruppo di icone del secondo quarto del XV secolo provenienti dal monastero della Trinità di san Sergio. Negli allievi e seguaci di Rublëv si nota la tendenza a rifinire le forme, che acquistano un carattere più artificioso. Rublëv, invece, dipingeva in maniera più dolce e naturale, senza ombra di ostentazione; perciò le icone dei suoi allievi e discepoli, per quanto belle, resteranno sempre inferiori alle opere autografe del maestro.

L'arte di Rublëv segnò l'apice dello sviluppo della scuola pittorica moscovita. Essa coincise con il periodo del risveglio nazionale, che vide il rapido consolidamento del principato di Mosca, l'epoca di san Sergio di Radonež, che si prodigava per affermare nella vita grandi ideali morali. L'attività artistica di Rublëv iniziò negli anni in cui i legami culturali con Bisanzio erano divenuti particolarmente forti, Mosca era inondata di icone greche e in città lavoravano maestri greci, tra i quali la figura centrale era Teofane. Avendo assimilato organicamente tutte le finanze della pittura paleologa, gli artisti moscoviti però non si fermarono qui, ma proseguirono il proprio cammino, dando corso al graduale processo di superamento dell'eredità bizantina. A compiere questo passo con maggiore coerenza fu Andrej Rublëv, che per primo si staccò nettamente dalla severità e dall'ascetismo delle immagini bizantine, estraendone il loro nucleo antico, ellenistico²³⁴. Egli dà prova di una ricettività – sorprendente per un uomo del suo tempo – per l'antica grazia, l'antico *ethos*, la chiarezza di concezione, priva di qualsiasi fronzolo e affascinante per la sua nobile e modesta semplicità. Alla nervosa modellatura cromatica bizantina Rublëv contrappone la serenità delle sue piane stesure cromatiche; al contorno bizantino quasi vibrante, un profilo chiaro ed essenziale, che permette di cogliere la sagoma della figura con un

Tav. 105

Tav. 106

Tav. 107

solo sguardo; al complicato sistema di lumeggiature bizantine, un'esecuzione graficamente precisa che porta all'appiattimento della forma. Egli prende i colori luminosi e brillanti per la sua tavolozza non dal tradizionale canone cromatico, ma dalla natura russa che lo circonda, e traduce questi colori nell'eccelso linguaggio dell'arte, presentandoli in accostamenti così fedeli, impeccabili, che in essi nasce, come nella creazione di un grande musicista, la purezza assoluta del suono. Con l'aiuto di questi colori e delle linee pervase di un autentico ritmo ellenistico egli esprime il suo mondo di sentimenti ed esperienze, il mondo di un artista tutto assorto in contemplazione, che dice una parola nuova non per correre dietro alla novità, ma come risposta alla sua profonda domanda interiore.

Come Simone Martini, Broederlam e Meister Francke, anche Rublëv mirava a rendere più elastici i canoni tradizionali e a introdurre in essi uno spirito nuovo, più umano. Ma se per gli italiani la cosa principale in questo mondo era l'uomo della volontà, della ragione, che incarnava l'idea della *virtù*, se per gli artisti fiamminghi e tedeschi la cosa principale era la bellissima natura spiritualizzata, dove l'uomo era sempre una particella insignificante dell'enorme universo, per Rublëv la cosa più importante in questo mondo era l'uomo *buono*, attivo, pronto ad aiutare il suo prossimo. Quest'uomo buono e attivo è identificato da Rublëv nella figura dell'angelo, del santo, dell'asceta. Egli seppe incarnare in queste immagini anche la pura bellezza della giovinezza, la forza incrollabile dell'uomo maturo e la solenne saggezza della vecchiaia, e trasferì in esse tutti i suoi sentimenti umani più segreti; esse erano ai suoi occhi interpreti dei più alti ideali morali. Per lui Dio cessa di essere una terribile forza magica, cieca e spietata, quale era concepita dalla coscienza medioevale: Rublëv si avvicina all'uomo, e con questi al mondo. Ecco perché nelle icone di Andrej Rublëv non c'è mai nulla di spaventoso, che richiami alla mortificazione della carne. Da questo punto di vista Rublëv è vicino a Nilo di Sora, che gli era spiritualmente affine; e da questa sua illuminazione interiore scaturisce la straordinaria trasparenza delle sue immagini.

Non sarebbe esatto ridurre tutta la pittura moscovita del primo trentennio del XV secolo all'opera del solo Rublëv. Egli fu certamente la figura centrale, ma accanto a lui lavorarono anche altri grandi maestri, come per esempio Prochor di Gorodec e Daniil. La scuola pittorica di Mosca stava attraversando il periodo di massima ascesa, e promosse probabilmente molti artisti di talento appartenenti già alla nuova generazione. Tuttavia non uscirono dalla scena nemmeno i maestri della generazione precedente, i continuatori della tradizione del XIV secolo; a loro si possono attribuire icone come la *Discesa agli inferi* della Tret'jakov²³⁵, la *Madre di Dio della Tenerezza*²³⁶ e la *Madre di Dio di Tichvin* nel monastero della Trinità di san Sergio²³⁷, nelle quali c'è molto di arcaico, dal che si comprende chiaramente quanto fosse difficile superare l'eredità del secolo precedente. Questi processi di lunga durata si riscontrano spesso nella storia dell'iconografia russa, e ciò rende estremamente complesso stabilire un'esatta datazione delle icone e la loro autentica collocazione storica.

Tra gli artisti più dotati dell'epoca di Rublëv, che pur non appartenendo alla sua scuola lavoravano «al passo coi tempi», ricordiamo l'autore della *Madre di Dio della Tenerezza* nella cattedrale della Dormizione di Mosca, e l'artista che dipinse la stupenda icona dell'*Arcangelo Michele con atti della vita* nella cattedrale dell'Arcangelo del Cremlino di Mosca. La *Tenerezza* riproduce il tipo della famosa icona di Vladimir, portata da Vladimir a Mosca nel 1395. Come è noto, questa icona viaggiò diverse volte (?) da Vladimir a Mosca e viceversa, e fu collocata definitivamente a Mosca nel 1480²³⁸, ma nessuna fonte accenna a una sua partenza da Mosca nel 1395 e al fatto che in questa circostanza ne sia stata fatta una copia, la cui esecuzione fu affidata al giovane Rublëv²³⁹. Lo stile maturo dell'icona impedisce di datarla alla fine del XIV secolo: quest'opera non è certo anteriore al primo quarto del XV secolo, e fu dipinta da un maestro che doveva sicuramente conoscere l'icona della *Madre di Dio del Don*, profondamente ammirata dai moscoviti. Conservando l'ossatura iconografica del famosissimo originale bizantino, l'artista sottopone a un'elaborazione sostanziale i tipi dei volti, in cui l'altissima spiritualità lasciava il posto all'espressione di più semplici sentimenti umani.

Da un esimio maestro contemporaneo di Rublëv fu dipinta anche l'icona della cattedrale dell'Arcangelo, purtroppo molto danneggiata. Un'antichissima tradizione associa questo capolavoro della pittura moscovita al nome della grande principessa Evdokija, moglie di Dmitrij Donskoj (morta nel 1407). Stilisticamente l'icona gravita verso opere di epoca più tarda, probabilmente verso il primo decennio del XV secolo, come si vede in particolare dal tipo della Trinità raffigurata in uno dei riquadri sulla cornice, che conserva gli echi della grande arte di Rublëv.

L'arcangelo Michele era venerato nella Rus' come l'aiuto più sicuro nelle questioni militari. Vi erano molte chiese a lui dedicate, alla sua intercessione ricorrevano sempre i principi prima di partire per le campagne militari, la sua immagine era cesellata sull'elmo di Jaroslav Vsevolodovič (inizio del XIII secolo). Già un cronista kieviano lo chiama «principe degli angeli», glorificandolo per aver combattuto col diavolo per il corpo di Mosè, per essere intervenuto contro il re persiano in favore della libertà dell'uomo, come protettore del popolo ebraico, per aver salvato Balaam da una sorte funesta, per aver sguainato la spada di fronte a Giosuè spingendolo col suo esempio ad avanzare contro i nemici, per aver annientato in una notte centottantamila guerrieri assiri, per aver innalzato al cielo il profeta Abacuc, per aver nutrito Daniele gettato nella fossa dei leoni²⁴⁰. Una serie di questi episodi compare anche nei riquadri marginali dell'icona, ma la scelta è molto personale e non corrisponde esattamente a nessuna delle fonti letterarie conosciute. L'immagine della Trinità che apre il ciclo nell'angolo superiore fornisce in un certo senso la chiave per interpretare la logica delle scene con gli episodi della vita: l'arcangelo Michele compare come il protettore della Santa Trinità. Nella scena successiva (*Sinassi degli arcangeli*) si conserva un'allusione alla caduta di Satana dalle schiere celesti e all'inizio del regno delle tenebre che si instaura sulla terra. Nel complesso le scene marginali possono essere riunite in tre gruppi secondo il significato: i sei riquadri della fila a sinistra raffigurano i gesti di protezione e di punizione degli angeli, i sei della fila di destra gli atti salvifici, i tre superiori e i tre inferiori la loro battaglia con satana²⁴¹. Non è escluso che nella tematica dei riquadri, con la loro netta contrapposizione tra il mondo del bene e il regno del male, si riflettessero gli umori che accompagnarono la battaglia di Kulikovo²⁴² e che in seguito trovarono brillante espressione nelle narrazioni letterarie su di essa. Sebbene difficile da dimostrare, è comunque un'ipotesi legittima, che spiega in gran parte il sembiante bellicoso dell'arcangelo nel centro dell'icona.

Michele è rappresentato con la spada sguainata, con ali possenti e uno svolazzante mantello rosso fuoco. L'armatura cesellata sottolinea la muscolatura del torso, le spalle larghe e le estremità ben sviluppate indicano un'abitudine alle fatiche militari. Nella figura decisa e volitiva dal volto severo c'è qualcosa di minaccioso, che incute spavento. Si incarna in questa figura l'ideale del valore militare, e nelle immagini che la circondano sulla cornice predominano episodi in cui Michele compare nel ruolo di energico combattente o vendicatore. Le composizioni sono piene di dinamicità, le sagome delle figure impetuose e irruenti, i tocchi di colore brillanti e intensi. Le diverse sfumature di un morbido tono verde sono coraggiosamente accostate a tinte rosse e verde acqua. Con grande delicatezza l'artista utilizza le montagne e l'architettura per organizzare la composizione e per renderla leggibile, caratteristica indispensabile in un'icona agiografica fatta per essere contemplata a una certa distanza.

Una particolarità di questa icona è l'ornamento vegetale picchiettato di puntini intagliato nel *levkas*. Questo motivo era forse ispirato alle coperture a sbalzo, sempre più diffuse nell'iconografia del XV secolo. Poiché tuttavia l'ornamento dell'icona non è costruito secondo leggi rigidamente simmetriche, ma solo osservando una corrispondenza armonica delle parti, esso può avere qui un significato simbolico: può alludere cioè agli alberi dalle foglie d'oro e ai vigneti dell'Eden, a cui l'Arcangelo Michele fa la guardia²⁴³.

Dopo la morte di Rublëv il ritmo di sviluppo della pittura moscovita rallentò un po', e solo con Dionisij ricompare un grande maestro, ma già di un altro orientamento e con una tempra del tutto differente.

Il secondo trentennio del XV secolo è un periodo buio per l'iconografia. Mancano opere dalla datazione precisa, mancano fonti storico-letterarie; le opere a ricamo di quell'epoca che si sono conservate sono di poca utilità, poiché la tecnica specifica del ricamo era meno flessibile della tecnica pittorica. L'incertezza che avvolge le opere iconografiche del secondo trentennio del XV secolo è spiegata in parte anche dai tragici eventi politici di quell'epoca: prima la guerra con la Lituania e i principi di Galizia, poi la guerra intestina tra Vasilij Vasil'evič l'Oscuro (1425-1462) e Dmitrij Šemjaka indebolirono la posizione dei principi moscoviti. In questa situazione a Mosca cessò quasi del tutto la costruzione di edifici in muratura, e la richiesta di icone andò calando, poiché le nuove chiese che si costruivano non necessitavano dell'iconostasi. La principale bottega iconografica doveva essere ancora quella legata al palazzo del metropolita, mentre gli artisti di corte del principe si sparsero probabilmente nei vari monasteri, che arricchivano rapidamente e intensificavano di anno in anno la propria attività edilizia.

Le tradizioni di Rublëv si mantenevano ancora, ma le forme si erano fatte più esili, fragili, quasi miniaturistiche. Questa fase è rappresentata da icone come la *Madre di Dio Odigitria*, *Trinità e santi scelti* e la *Madre di Dio di Jaroslav'*, *Trinità, figure a busto di angeli e santi* del 1466 (?), oggi alla Galleria Tret'jakov, e la *Madre di Dio della Tenerezza* nel monastero della Trinità di san Sergio²⁴⁴. Nello stesso tempo si dipingono anche icone più monumentali per la loro struttura formale, in cui è usato virtuosamente il metodo dello «sfumato». Tra queste ricordiamo il frammento della testa della Madre di Dio inserito in una raffigurazione del XVI secolo di una *Deesis* a busto, e un'opera splendida come la *Madre di Dio di Jaroslav'* della collezione I.S. Ostrouchov (Galleria Tret'jakov). Il tipo tradizionale della Tenerezza è arricchito qui da un vezzoso motivo: il Bambino sfiora con la destra il mento di Maria, e con la sinistra l'orlo del suo manto, sottolineando ancora di più l'affetto che domina il rapporto tra madre e figlio. Le figure sono descritte da un'unica morbida linea dalla rara perfezione grafica. La pregevole modellatura del volto è eseguita con l'aiuto di dolcissime sfumature che rendono quasi impercettibili i passaggi chiaroscurali. Il disegno inappuntabile e il finissimo senso della linea fanno di questa icona un'opera d'arte di grande livello. Il suo autore fu un contemporaneo un po' più anziano di Dionisij, esponente di una corrente particolare e ancora pressoché sconosciuta nello sviluppo dell'iconografia moscovita attorno alla metà del secolo.

Una nuova epoca nella storia dell'arte moscovita si apre con il regno di Ivan III (1462-1505), sotto il quale incominciò a formarsi lo stato russo centralizzato. Ivan III portò a compimento l'annessione al principato di Mosca dei singoli principati indipendenti, iniziata da suo padre. Pose fine all'indipendenza di Novgorod Velikij e sottomise al proprio potere le terre oltre il Volga e sulla Dvina, Perm' e il principato di Tver'. Con lui ebbe fine la dipendenza dello stato moscovita dall'Orda d'oro, si concluse una vantaggiosa pace con la Lituania e venne inferta una serie di colpi letali all'ordine dei cavalieri livoni. Mosca emerse sull'arena internazionale, avviando rapporti diplomatici con la Repubblica di Venezia, Germania, Turchia, Ungheria, Danimarca e Persia.

Col crescere di importanza del principe di Mosca, che nel 1492 il metropolita Zosima definì «sovrano e autocrate di tutta la Rus'» e «nuovo imperatore di Costantinopoli»²⁴⁵, nacque una particolare teoria politica. Mosca incominciò ad essere chiamata «terza Roma», erede diretta dell'impero universale, come prima era considerata Bisanzio. Ivan III sposò Sofia Paleologa, nipote dell'ultimo imperatore bizantino e introdusse alla sua corte uno sfarzoso cerimoniale che ricordava molto quello bizantino, con uscite solenni e fastose accoglienze agli ambasciatori. Cambiò anche la lingua degli atti diplomatici, rendendola più ampollosa e ricercata.

Tutti questi mutamenti hanno un riflesso anche sull'arte; Ivan III non si accontenta più dei modesti edifici del Cremlino, e invita degli architetti italiani perché gli costruiscano una degna residenza. Inizia un'epoca di intensa attività edilizia, e assieme ad essa cresce anche la richiesta di icone. Ma l'atmosfera spirituale in cui lavoravano gli artisti tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo era ben diversa

da quella che potevamo osservare a Mosca al tempo di Dmitrij Donskoj e dei suoi diretti successori: si era fatta più fredda, più ufficiale, meno umana. La crescente centralizzazione lasciava un profondo segno su tutte le sfere della vita. La lotta contro l'eresia dei giudaizzanti si concluse nel 1490 con la loro sconfitta dottrinale, seguita da una sanguinosa repressione. Fu messa fine alle eresie e tra la Chiesa e il potere secolare fu stretta una solida alleanza che ebbe come conseguenza un impoverimento della vita spirituale. In questa situazione non restava più posto per le ricerche religiose personali e per i sostenitori della povertà monastica; i monasteri, rapidamente arricchiti, volevano vedere istituzionalizzati il vasellame liturgico prezioso, i paramenti sfarzosi, insomma tutto ciò contro cui si scagliava Nilo di Sora e che invece era stato introdotto così metodicamente e sistematicamente nella vita monastica da Iosif di Volokolamsk, grande amante delle cose terrene. Era questo un contesto favorevole al rifiuto di audaci innovazioni, al rafforzamento di tendenze conformiste, all'imitazione dei «modelli» dell'antico passato come sacre tradizioni. Per quanto possiamo stimare Dionisij e gli artisti del suo tempo, nelle loro opere non c'è più quella profondità e quella immediatezza di sentimento che caratterizzavano l'arte di Rublëv e dei maestri della sua cerchia.

Sarebbe sbagliato pensare che la pittura moscovita dell'ultimo trentennio del XV secolo dipendesse totalmente da Dionisij; egli era sicuramente la figura centrale, ma oltre alla sua scuola esistevano anche altre tendenze, come già all'epoca di Rublëv. In questo senso ricordiamo la graziosa piccola icona della *Madre di Dio della Tenerezza* (monastero della Trinità di san Sergio), con le sue forme del tutto piatte e angolose che non lasciano spazio all'artista per esprimere la tenerezza della madre verso il figlio, il quale sembra giocare spensieratamente. Una simile purezza di vibrazione emozionale è stata raggiunta raramente nell'iconografia moscovita.

A un indirizzo più moderno, ma anch'esso estraneo a Dionisij, appartiene la grande icona della *Dormizione* nella cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca, dipinta forse in occasione della sua consacrazione nel 1479²⁴⁶. Questo indirizzo, come del resto la corrente ispirata a Dionisij, è caratterizzato dall'enfaticizzazione dell'aspetto festivo e di rappresentanza. Le vecchie soluzioni iconografiche vengono rielaborate con solennità sempre maggiore. Nella scena della Dormizione salta agli occhi il forte aumento del numero di personaggi e la maggiore complessità della trama compositiva; il giaciglio della Madre di Dio è attorniato non solo dagli apostoli, dai vescovi e dalle donne sante, ma anche dalle schiere angeliche. L'angelo che sta dietro all'apostolo Paolo ha levato la spada sull'empio Athonios, che si accosta indegnamente al capezzale della Madre di Dio (secondo la leggenda ad Athonios furono tagliate entrambe le mani). In alto sono raffigurati la Madre di Dio che ascende al cielo e gli apostoli che arrivano volando sulle nubi, i quali, secondo un antico apocrifo, furono informati della prossima morte di Maria e vennero trasportati sulle nubi dagli angeli, affinché i discepoli di Cristo potessero congedarsi da Sua madre. Questo episodio è accompagnato spesso da una scena ausiliaria, ispirata allo stesso apocrifo: Maria assunta in cielo tende la sua cintola all'apostolo Tommaso, giunto in ritardo al suo capezzale. La composizione sovraffollata di figure dell'icona della cattedrale della Dormizione ricorda molto gli affreschi serbi sullo stesso tema. Sembra che questa variante della Dormizione sovrappopolata di personaggi si sia affermata nell'iconografia russa solo nell'ultimo quarto del XV secolo, mentre era ancora sconosciuta all'epoca di Rublëv. L'icona della cattedrale della Dormizione, che presenta purtroppo gravi lacune, è forse il primo esempio di questo nuovo genere. Su un'analoga soluzione iconografica si basa la magnifica icona della *Dormizione* conservata nella Galleria Tret'jakov. Proveniente dal monastero di Kirill di Beloozero, dove era l'icona principale della cattedrale omonima, costruita nel 1497, questa icona viene solitamente datata a un'epoca anteriore, e molti vogliono addirittura attribuirle al pennello dello stesso Rublëv, ma la complessa soluzione iconografica smentisce una datazione così antica. Rublëv e i suoi contemporanei preferivano composizioni più semplici e laconiche, mentre l'autore della *Dormizione* del monastero di Beloozero predilige chiaramente quella versione con molte figure che entrò nell'iconografia russa

sotto l'influenza diretta della pittura serba. Evidentemente questo genere di composizioni solenni con un gran numero di figure era molto apprezzato nell'ambiente principesco, altrimenti sarebbe difficile spiegare come mai proprio dalla cattedrale della Dormizione provengano due icone come il *Giudizio universale*²⁴⁷ e l'*Apocalisse*²⁴⁸.

Negli anni '70 incomincia a lavorare Dionisij, il maestro più famoso tra la fine del xv e l'inizio del xvi secolo. L'identificazione precisa delle sue opere risulta ancora più problematica di quanto non sia lo studio delle opere di Rublëv. Dionisij, un laico, non lavorava mai solo, ma collaborava sempre con altri maestri; apparteneva probabilmente a una grande brigata, il cui organico cambiava a seconda delle commesse. Tra il 1467 e il 1477 dipinse assieme a Mitrofan e ad «aiuti», la chiesa della Natività della Madre di Dio nel monastero di Pafnutij²⁴⁹. Poiché nelle notizie storiche su questi affreschi viene citato al primo posto il nome di Mitrofan, monaco del monastero Simonov a Mosca²⁵⁰, si deduce che egli fosse il più anziano, e probabilmente il maestro dell'allora giovane Dionisij. Qualche tempo dopo Dionisij dipinge una *Deesis* per il monastero del Salvatore sulla Roccia (Spaso-Kamenny) sul lago Kubenskoye²⁵¹ e circa nello stesso periodo esegue assieme a un certo prete Timofej, Jarec e Konja «una *Deesis* con feste e profeti» per la cattedrale della Dormizione al Cremlino di Mosca, costruita da Fioravanti²⁵². È significativo che questa volta il nome di Dionisij venga ricordato al primo posto, dal che si può dedurre che egli fosse già un maestro assai ammirato. La somma di cento rubli, enorme per quel tempo, pagata per l'icona dall'arcivescovo Vassian di Rostov, uomo di fiducia di Ivan III, è un'ulteriore prova della celebrità di Dionisij. Non prima del 1483 Dionisij affrescò la chiesa monastica del Salvatore «ai fuochi», che sorgeva oltre la Jauza di fronte al Cremlino. Quando la chiesa andò distrutta nell'incendio del 1547, il cronista osservò amareggiato: «...autore degli affreschi di quella bellissima chiesa era l'iconografo Dionisij...». Attorno al 1488 l'artista affresca la cattedrale della Dormizione, costruita nel 1484 nel monastero di Iosif di Volokolamsk, e anche qui lavora con l'aiuto di una brigata di maestri: i figli Feodosij e Vladimir, lo *starec* Paisij e i due nipoti di Iosif di Volokolamsk: lo *starec* Dosifej e lo *starec* Vassian, futuri vescovi di Krutickij e Kolomenskoe²⁵³. Le ultime menzioni di Dionisij si riferiscono all'anno 1502, quando affresca assieme ai figli la chiesa della Natività della Madre di Dio nel monastero di Ferapont, e a un periodo tra il 1504 e il 1505, quando esegue con l'aiuto dei figli e del loro discepolo Pëtr Tučkov²⁵⁴ le icone per la chiesa invernale della Teofania, costruita poco tempo prima nel monastero di Volokolamsk. L'arte di Dionisij fiorisce dunque tra gli anni '60 e gli anni '90 del xv secolo e trova compimento negli affreschi del monastero di Ferapont, ottimamente conservati, che tuttavia, data la veneranda età del maestro, devono essere stati eseguiti in gran parte dai suoi figli e aiutanti.

Indubbiamente Dionisij era al centro della vita artistica moscovita. Legato agli ambienti di corte e all'alto clero, lavorava molto per i monasteri, dove si mantenevano saldi gli ideali ascetici monastici. Non è escluso che proprio a lui Iosif di Volokolamsk abbia indirizzato la sua *Lettera all'iconografo*, che perseguiva un fine meramente pratico, cioè quello di chiarire i problemi più attuali emersi nel corso della polemica con gli eretici iconoclasti, e nello stesso tempo quello di troncare i tentativi di creare nuovi tipi iconografici non consacrati dalla tradizione. A questo scopo Iosif di Volokolamsk, con la pedanteria che gli era propria, utilizzò un'enorme quantità di testi patristici che trasmettevano la dottrina della venerazione delle icone. Ma il suo modo di accostarsi a queste fonti originarie era diverso da quello di Nilo di Sora; per quest'ultimo tutto ciò che possedevano i monaci doveva essere «di scarso valore e non decorato», affinché essi non facessero uso di vasellame d'oro e d'argento e di decorazioni superflue²⁵⁵. Alle forme estetiche della santità ascetica bizantina Nilo di Sora contrapponeva l'«operare col cuore». Iosif di Volokolamsk, invece, che a parole pareva concordare con Nilo di Sora, di fatto occupava posizioni del tutto diverse. Egli cercava in tutti i modi di ristabilire la severità della regola monastica, di riportarvi una disciplina ferrea e di istituzionalizzare le forme di venerazione delle sacre immagini. Con il suo appoggio e la sua collaborazione i monasteri incominciarono

a instaurare il culto per lo sfarzo nel cerimoniale, in cui non si può non intravedere la penetrazione nella vita religiosa dell'elemento rappresentativo, sviluppatosi alla corte di Vasiliij III.

Nell'arte di Dionisij si intrecciano in modo originale le diverse correnti ideali del suo tempo. Ed egli, come Rublëv, si sforzava di incarnare la «bellezza che non è di questo mondo», cercava di raffigurare uomini il cui sembiante invitava alla purificazione e al perfezionamento morale. Era attirato dalla condizione di raccoglimento interiore, e amava trasmettere nelle icone e negli affreschi la forza della saggezza, della bontà e dell'umiltà. Tutto ciò lo accomuna in qualche modo a Rublëv, ma nelle sue opere si fanno strada insistentemente anche tendenze nuove, prima fra esse la crescente canonicità del pensiero artistico, che si manifesta nella ripetizione degli stessi motivi nella dinamica e nei metodi artistici. Nei volti dei santi compare qualcosa di monotono, che riduce la loro espressività psicologica, nelle proporzioni e nei contorni delle figure emerge una fragilità sconosciuta a Rublëv, che talvolta sembra addirittura intenzionale. Tutto ciò che nell'arte del xiv secolo era volitivo e forte, in Dionisij lascia il posto a una particolare dolcezza e a un armonico arrotondamento delle forme. Così la «luminosità» di Rublëv in Dionisij si trasforma impercettibilmente in una «festosità», indice già da sola di un affievolirsi dell'elevata spiritualità dell'icona.

La bottega di Dionisij svolgeva un'intensa attività. In un inventario delle icone del monastero di Iosif di Volokolamsk, redatto nel 1545 dallo *starec* Zosima e dal bibliotecario Paisij, si menzionano novanta icone di Dionisij, oltre ai lavori dei suoi figli Vladimir e Feodosij, dello *starec* Paisij, di Daniil di Mozajsk, di Michail Konin e di un certo novgorodiano²⁵⁶. A questo proposito bisogna ricordare che già a quell'epoca lo stile di Dionisij non veniva confuso con quello dei suoi figli e discepoli, e si rilevavano particolari come il fatto che l'icona dell'*Odigitria* era opera di Dionisij, ma le ante delle porte di Feodosij, o che l'icona della *Dormizione* non era opera del maestro in persona, bensì dei suoi figli e discepoli. Le icone agiografiche erano dipinte generalmente in collaborazione. Così per esempio nell'icona locale di Paisij, raffigurante la *Natività della Madre di Dio*, i riquadri sulla cornice furono eseguiti dal figlio di Dionisij, Feodosij. Tutto ciò rende estremamente difficile identificare le opere autografe di Dionisij, tanto più che non possediamo alcuna icona firmata dai suoi compagni. L'unico criterio applicabile qui è quello della qualità, ma non può essere quello decisivo, poiché non conosciamo il livello qualitativo a cui giunsero i maestri che lavoravano con Dionisij; sarà perciò più prudente parlare delle icone del gruppo stilistico in esame come di opere della bottega di Dionisij o della sua scuola.

Si è tentato recentemente di far risalire le origini dell'arte di Dionisij alla scuola di Rostov-Suzdal'²⁵⁷, ma questa teoria non appare affatto convincente. Dionisij era un maestro puramente moscovita, strettamente legato alle tradizioni della città, e specialmente a quelle dei giovani discepoli e successori di Rublëv (come per esempio l'autore della *Crocifissione* e delle *Mirofore al sepolcro del Signore* dal registro delle feste dell'iconostasi della Trinità). A un legame organico con le tradizioni Rublëviane rimanda anche l'ampio uso, da parte di Dionisij e dei maestri della sua scuola, di icone moscovite del primo xv secolo come modelli ispiratori, dal che si deduce che Dionisij proseguì quella linea evolutiva portata avanti a suo tempo da Rublëv, e a cui egli aderì consapevolmente. Ma i tempi e la situazione generale erano diversi, e da ciò deriva anche il diverso carattere dell'arte di Dionisij.

La più antica icona di questo maestro giunta fino a noi risale al 1482, ed è l'*Odigitria* della Tret'jakov, proveniente dalla cattedrale del monastero dell'Ascensione nel Cremlino di Mosca. Il cronista riferisce che nell'incendio del 1482 questa icona di fattura greca perdette lo strato di colore e la copertura, ma la tavola si conservò. E allora Dionisij fu incaricato di dipingere su quella stessa tavola un'icona «con la stessa immagine»²⁵⁸. Il tipo iconografico della Madre di Dio Odigitria (Coei che mostra la via) era assai popolare nella Rus' (soprattutto a Mosca). Come è noto, l'arcivescovo Dionisij di Suzdal' nel 1381 portò da Costantinopoli due copie esatte della famosa immagine dell'*Odigitria*, e le sistemò nella sua cattedrale di Suzdal' e in quella di Nižnij Novgorod²⁵⁹. Forse una di queste copie

Tav. 115

andò poi a finire nella chiesa dell'Ascensione; ma poteva trattarsi anche di un'altra replica, simile a quella conservata alla Galleria Tret'jakov²⁶⁰. In ogni caso, Dionisij era legato qui a un'immagine che doveva riprodurre esattamente. Egli mantenne integralmente la solenne imponenza dell'immagine e la sua inaccessibilità iconica; i volti, come è tipico di Dionisij, sono dipinti con grande morbidezza, senza bruschi passaggi chiaroscurali. Il *sankir'* è applicato in uno strato sottile, l'incarnato sottostante al colore roseo del volto è del tutto assente, le sfumature si sovrappongono impercettibilmente. Tutto ciò rende il volto privo di rilievo e di volume e quasi smaterializzato. Le eleganti figure a busto degli angeli, avvolte in vesti color azzurro turchino, verde e giallo, ispirate ai santi di Rublëv, sono eseguite con una finissima tecnica miniaturistica che ci dà un'idea dello stile pittorico usato dal maestro quando lavorava su figure in scala ridotta.

TAV. 118

Alla bottega di Dionisij è legata la magnifica icona della *Deposizione della cintola e del manto della Madre di Dio*, conservata nel Museo di arte antica russa Andrej Rublëv e proveniente dalla chiesa in legno del villaggio di Borodava, consacrata nel 1485. Questa icona è particolarmente importante in quanto ci aiuta a precisare la datazione dell'icona del *Metropolita Pëtr con scene della vita*, nella cattedrale della Dormizione di Mosca, in cui il riquadro sulla cornice raffigurante la *Consacrazione del patrarca Pëtr a metropolita di tutta la Rus'* è stilisticamente molto vicino all'icona di Borodava. Quest'ultima è di particolare bellezza per i suoi colori luminosi e festosi, tra i quali prevale il rosso con la sfumatura rosata prediletta da Dionisij.

Dall'ultimo quarto del XV secolo a Mosca si diffondono sempre di più le icone agiografiche, probabilmente in seguito alla lotta contro l'eresia dei giudaizzanti, molti dei quali rinnegavano il culto delle immagini. Le icone agiografiche, portate nella Rus' da Bisanzio, riunivano un'immagine devozionale, generalmente nella parte centrale della tavola, e sul bordo scene della vita del santo raffigurato al centro. Questo genere di composizione superava in qualche modo la collocazione atemporale dell'icona, consentendo all'artista di narrare la vita del santo, i suoi atti e i suoi miracoli nella sequenza di episodi raffigurati nei riquadri della cornice. L'icona diventava così più facile da comprendere e più didattica, cosa particolarmente importante negli anni dell'accanita lotta contro le idee iconoclaste. Ne deriva anche un ampliamento della tematica, per cui la pittura si arricchisce di nuovi soggetti che consentono di introdurre nell'icona una serie di particolari spesso attinti dalla vita quotidiana. In questo senso gli artisti moscoviti del XV secolo erano assai contenuti; si limitavano solo agli elementi indispensabili, mantenendo sempre la distanza tra il mondo reale e quello speculativo. La scena diveniva spesso un ideogramma, in cui un edificio con una cupola simboleggiava la chiesa, un gruppo di costruzioni la città, una roccia il deserto, un piccolo specchio d'acqua il lago o il mare. Pur essendo disposti in successione, ciascuno degli episodi che narravano la vita del santo rappresentava un avvenimento a sé; così in queste icone agiografiche, che parevano rappresentare il flusso dei singoli avvenimenti nel tempo, tutto si svolgeva indipendentemente dalle categorie temporali.

La datazione delle icone agiografiche è estremamente difficile, poiché normalmente gli artisti seguono un testo letterario, e su questo elaborano sempre i propri schemi; capita spesso, perciò, che scene analoghe (come per esempio scene di preghiera o di conversazione) in icone raffiguranti santi diversi risultino uguali come due gocce d'acqua. Ma anche le icone agiografiche hanno le loro varianti: aumenta il numero dei personaggi, gli sfondi architettonici si fanno più complessi, le proporzioni delle figure diventano più eleganti.

Prima del 1481, quando Dionisij e la sua brigata furono incaricati di dipingere le icone per l'iconostasi, la cattedrale della Dormizione nel Cremlino di Mosca, consacrata nel 1479, aveva davanti all'altare un tramezzo dipinto e una serie di icone dell'ordine locale (tra cui probabilmente anche la grande icona della *Dormizione*, festa a cui era dedicata la chiesa). Non sappiamo con esattezza quando furono collocate nella cattedrale della Dormizione le icone agiografiche dei metropoliti Pëtr e Aleksij, ma fu probabilmente già negli anni '80 del XV secolo.

Come è noto, l'interesse per la vita dei metropoliti si accentuò notevolmente nella società russa dopo la fine degli anni '70: nel 1479 il corpo del metropolita Pëtr fu solennemente traslato dalla chiesa di San Giovanni Climaco nella nuova cattedrale della Dormizione, e nel 1485 le ceneri del metropolita Aleksij furono trasportate nella chiesa costruita in suo onore dal metropolita Gennadij. E benché questi due episodi non figurino nei riquadri delle icone, è logico tuttavia supporre che le icone siano state commissionate a Dionisij negli anni '80, quando lui e la sua brigata lavoravano all'iconostasi della cattedrale della Dormizione.

Le icone di Pëtr e Aleksij erano evidentemente immagini da parete, ed erano collocate l'una di fronte all'altra, o ai lati di un ampio vano; non c'è alcun motivo per considerarle parti di un dittico. Alle due icone, considerato lo stretto legame tra l'autorità del gran principe e la cattedra metropolitana, era attribuita una grande importanza politica; non a caso furono eseguite per la cattedrale principale del Cremlino; esse inoltre raffiguravano proprio i «taumaturghi» contro i quali – come recita la sentenza conciliare del 1490 – gli eretici «pronunciarono discorsi denigratori».

Nell'icona del metropolita Pëtr, che collaborò attivamente all'opera di Ivan Kalità, il metropolita è raffigurato come il primate russo ideale, che non solo opera miracoli, ma partecipa anche alla costruzione dello stato russo. Nei riquadri vediamo Pëtr designato metropolita dal patriarca di Costantinopoli; il trasferimento della cattedra metropolitana da Vladimir a Mosca, da lui voluto; la sua previsione del brillante futuro di Ivan Kalità e dei suoi successori; la costruzione del tempio principale della terra russa, la cattedrale della Dormizione, e la sistemazione della tomba al suo interno. Accanto a questa linea tematica principale figurano scene dall'infanzia e dalla gioventù del santo, e anche episodi con diverse profezie miracolose, la traslazione delle ceneri del defunto metropolita nella cattedrale della Dormizione e la guarigione di ammalati che si accostano alla sua bara aperta.

Anche nell'icona del metropolita Aleksij, che fu molto vicino a Dmitrij Donskoj, è messa in risalto la sua attività statale e religiosa: l'elezione a vescovo nella città di Vladimir, la spedizione presso l'Orda per incarico del gran principe e la guarigione di Tajdula, moglie del khan, i colloqui con san Sergio di Radonež. Il ciclo narrativo si conclude con la morte di Aleksij, il rinvenimento delle sue reliquie e i miracoli postumi.

Le icone agiografiche nella Rus' hanno una tradizione antichissima, ma solo con Dionisij acquistano quella rifinitura artistica che le rende insigni esempi della pittura antica russa. Nelle icone di Pëtr e Aleksij rileviamo prima di tutto la rara capacità dell'artista di ordinare architettonicamente la superficie sia dell'intera tavola che di ciascuno dei singoli riquadri sulla cornice. Nei rapporti proporzionali tra la zona centrale e le proporzioni dei riquadri marginali, l'altezza e la larghezza di ogni rettangolo, le figure e il fondo esiste una profonda logica intrinseca. Tutto ciò normalmente si faceva a occhio, ma l'occhio degli artisti era molto preciso e si sbagliava raramente: solo dopo lunghi anni di tenace apprendistato l'iconografo russo diventava così abile nel risolvere i problemi compositivi.

A suo tempo le figure dei metropoliti si stagliavano su fondi verde chiaro, rifiniti, a imitazione delle nuvole, con un leggero ornamento aereo. Le figure erano così ambientate in uno spazio non opprimente e privo di confini precisi; non era un vero spazio tridimensionale, bensì un ambiente speculativo in cui sia le figure che gli edifici e gli sfondi paesaggistici erano privi di peso e volume. Questa coerente eliminazione del principio spaziale è una caratteristica di tutte le icone e gli affreschi di Dionisij e dei maestri della sua scuola, e benché essi nelle loro opere rendano più complessi gli sfondi architettonici, le raffigurazioni non diventano per questo più spaziali. Anche in questa fase di sviluppo dell'iconografia russa, la subordinazione di tutta la composizione alla superficie della tavola resta sempre il principio dominante.

Le icone di Pëtr e Aleksij mantengono un'unica gamma cromatica, luminosa e festosa, in cui predominano i colori nivei, che determinano tutta la struttura cromatica. Il bianco non era mai stato usato così abbondantemente nella tavolozza di un iconografo russo, e già questo rappresenta una

TAV. 117

TAV. 119

TAV. 119

innovazione coloristica. Il bianco è un colore luminoso, contiene sempre una sfumatura argentea, e solitamente determina gli altri colori, quasi trasferendo su di essi questa sfumatura. È appunto questo fenomeno che osserviamo nelle nostre due icone: il bianco che prevale in entrambe schiarisce tutti gli altri colori. Ecco perché il rosso è sostituito dal rosa o da un cremisi pallido, il verde dal pistacchio, il marrone da un marrone dorato, il giallo da un giallo paglierino, l'azzurro da un celeste e così via. Queste tinte aeree, prive di peso e di spessore, alleggeriscono estremamente la forma. È interessante notare come per gli sfondi architettonici o le montagne si usi principalmente il bianco o tenere sfumature di colore lilla pallido, grigio perla o verde sbiadito. Nelle icone di Dionisij e dei maestri della sua scuola l'architettura e i paesaggi sono sempre così chiari che anche le figure dai colori poco vivaci si stagliano su questo sfondo come sagome scure. Grazie al conseguente schiarimento di tutta la tavolozza, quest'ultima acquista una luminosità insolita rispetto alle icone più antiche.

Dionisij e i maestri della sua scuola preferiscono il lento svolgersi degli avvenimenti. Ciascuna scena è come un'azione che dura all'infinito, purificata da ogni elemento casuale e marginale. Le figure sono leggere e lanciate, i movimenti non frettolosi, l'andatura felpata. Le figure in piedi sono spesso raffigurate leggermente chine, con le braccia un po' protese in avanti. Molto diffuso è anche il motivo della figura che siede tranquillamente, o è immersa in meditazione, oppure svolge una pacata conversazione. In quest'arte non c'è nulla di brusco, irruente, rumoroso; essa è fondamentalmente contemplativa. Se l'artista raffigura un conflitto drammatico, esso perde tutta la sua tensione, poiché l'azione è immortalata come un istante impietrito. Ecco perché è così difficile districarsi nelle sfumature di quest'arte, in cui talvolta tutto sembra identico come due gocce d'acqua. Ma quanto più ci si immerge nella contemplazione di queste icone agiografiche, tanto più esse si impongono all'attenzione per la loro espressività plastica. Anche se tutto risuona come in sordina, anche se mancano violenti contrasti di situazioni e caratteri, lo svolgersi degli avvenimenti è rappresentato in modo così espressivo che a poco a poco si incomincia a capire anche tutto ciò che l'artista non ha espresso apertamente.

Nonostante Dionisij non usi la prospettiva, non ricorra alla modellatura chiaroscurale, non raffiguri il movimento, tuttavia egli riesce perfettamente a comunicare allo spettatore il suo messaggio; gli basta giustapporre una macchia chiara a una scura, dipingere una mano che si staglia espressivamente sul fondo bianco, o delineare con un solo tratto la posa e il gesto necessari, gli bastano due o tre edifici o un semplice drappo rosso per trasmettere allo spettatore l'idea esatta di ciò che l'icona raffigura, perché capisca dove stanno i buoni e dove i cattivi, cosa si stanno dicendo, dove si trovano e cosa li circonda. Il laconismo del linguaggio figurativo porta logicamente a far sì che una parte dia facilmente l'idea del tutto.

Per evidenziare la trama principale del racconto gli artisti utilizzano benissimo gli sfondi paesaggistici e architettonici. Nella scena della *Nomina del patriarca Pëtr a metropolita di tutta la Rus'*, la figura del patriarca è sottolineata dall'edificio verticale sulla destra, la curvatura della sua figura dalla parabola del ciborio, il gruppo di sacerdoti sulla sinistra da una costruzione piuttosto inconsueta, coronata da una cupola a tenda e da due frontoni. Nella scena che rappresenta il sogno di Ivan Kalità, il quale si vide cavalcare davanti a un'alta montagna con la neve che scioglieva, simbolo – come gli spiegherà il metropolita Pëtr – della crescente importanza del gran principe e dell'imminente morte di Pëtr, la sagoma della montagna ripete quella del cavallo, e la parabola che delinea le due figure richiama la sinuosità della montagna sulla destra. Nella scena della *Nascita di Elefzerij-Aleksij* lo scuro vano verticale dell'edificio di destra sottolinea per contrasto l'inchino della figura della domestica, e il velo gettato tra le costruzioni aiuta a unire le due figure in un gruppo compatto. Nella scena di *Aleksij che guarisce Tajdula, moglie del khan*, la tenda bianca è usata felicemente come sfondo per le figure di Tajdula e della domestica che la sorregge e per la mano destra protesa di Aleksij che regge l'aspersorio; la linea ondulata della roccia sembra ripetere il profilo della folla che osserva stupefatta il prodigio che si compie davanti ai suoi occhi. Con questi e altri espedienti gli artisti ottengono

quella chiarezza e comprensibilità narrative che erano indispensabili nelle icone agiografiche, con i loro piccoli riquadri marginali.

Dalla bottega di Dionisij uscì anche l'icona agiografica di *San Kirill di Beloozero* (Museo russo). Kirill, il cui agiografo fu Pachomij Logoteta, era un fedele seguace di Sergio di Radonež. Nato nel 1337, giunse nella regione di Beloozero a sessant'anni, e qui fondò il famoso cenobio (futuro monastero di Kirill di Beloozero). Morto all'età di novant'anni, Kirill lasciò ai tre fratelli principi tre lettere animate da un profondo spirito di umiltà monastica. L'artista pone al centro la figura di Kirill, vestito in abito monastico, e nei venti riquadri narra i fatti principali della sua vita, partendo dalla tonsura monastica per terminare con i suoi leggendari miracoli e la morte del santo. L'esecuzione delle scene è essenziale come nelle icone della cattedrale della Dormizione. È particolarmente interessante il riquadro in cui è raffigurato l'arrivo di Kirill e Ferapont al lago Bianco, Beloozero (riquadro in alto a destra); a sinistra vediamo i monaci che si avvicinano al lago guidati da Kirill e Ferapont, e a destra i due fondatori del cenobio si scavano una grotta come rifugio, il nucleo del futuro monastero. Come al solito, il paesaggio si sviluppa in verticale, e le piante e gli alberi indicano che il luogo scelto per il monastero era circondato da fitti boschi.

La bottega di Dionisij dedicò alla figura di Kirill anche un'altra stupenda icona (Museo russo), dipinta dall'artista in età già matura, quando nelle sue opere si manifesta la tendenza a esaltare le proporzioni allungate e a una certa fragilità delle figure. La testa di Kirill corrisponde a un dodicesimo dell'intera figura; ciò nonostante l'artista è riuscito a esprimere nel volto l'ideale dell'asceta russo: mitezza e fermezza d'animo.

Alla fine del XV secolo e nel primo quarto del XVI gli allievi e i seguaci di Dionisij dipinsero molte icone agiografiche (come per esempio quelle di *San Sergio di Radonež* del monastero della Trinità di san Sergio²⁶¹ e del Museo Rublëv²⁶², di *San Giovanni il Teologo* alla Galleria Tret'jakov²⁶³, di *Dmitrij di Priluck* nel Museo di Vologda, di *Andrea Jurodivyj* del Museo russo e altre). Tra queste opere le ultime due sono qualitativamente le migliori. La prima proviene dalla bottega dello stesso Dionisij; i suoi riquadri marginali sono molto simili a quelli dell'icona di *San Kirill di Beloozero con scene della vita* e ricorda l'icona di Kirill anche il colorito abbastanza denso, con prevalenza di tonalità viola scuro, verde scuro, giallo verdastro e ciliegia. La tonalità un po' cupa di queste icone è forse dovuta al fatto che in entrambi i casi sono raffigurati dei monaci. Dmitrij di Priluck (morto nel 1391), fedele seguace di san Sergio di Radonež, fondò un monastero nei folti boschi di Vologda. Nei sedici riquadri marginali sono immortalati gli avvenimenti principali della sua vita, partendo dalla tonsura monastica per finire con i suoi leggendari miracoli. In particolare nel riquadro in alto a destra è raffigurato l'incontro fra Dmitrij di Priluck e Dmitrij Donskoj, il quale lo invita a recarsi a Mosca per battezzare i suoi figli. Molto espressivo è il volto severo di Dmitrij di Priluck, dai lineamenti assai caratteristici.

La seconda di queste opere è l'icona di *Andrea Jurodivyj con scene della vita*, del Museo russo, dipinta già all'inizio del XVI secolo da un allievo di Dionisij. La vita di Andrea Jurodivyj (folle in Cristo. NdT) fu importata nella Rus' da Bisanzio. Tra il popolo era venerato come i pellegrini e i miseri, le cui labbra pronunziano parole di verità. Mentre serviva come schiavo nella casa di un nobile patri-zio bizantino, Andrea incominciò a dare segni di follia, e il suo padrone lo rinchiuso; ma quando si accorse che Andrea era inoffensivo lo lasciò libero. Da quel momento iniziò la «miracolosa» vita del folle in Cristo. L'avvenimento principale fu l'apparizione della Madre di Dio ad Andrea, mentre questi pregava nella chiesa delle Blacherne a Costantinopoli (a questo leggendario episodio, raffigurato nel riquadro in basso al centro, si ispira l'icona russa della *Protezione della Madre di Dio*). A Bisanzio Andrea Jurodivyj godette di grande popolarità attorno al 1000, quando tutti attendevano la fine del mondo, ed egli, particolarmente portato a visioni escatologiche, era tra coloro che la profetizzavano. Una situazione analoga si creò anche nella Rus' nell'anno 7000 (1492), considerato una data critica nella vita dell'umanità. E benché i giudaizzanti, osservando la preoccupazione che serpeggiava tra il

TAV. 120

TAV. 122

TAV. 121

TAV. 123

popolo, cercassero in tutte le maniere di smentire le idee ampiamente diffuse sull'imminente fine del mondo, l'attesa del Giudizio universale si trasformò in una sorta di psicosi collettiva. In questo clima l'immagine di Andrea Jurodivj doveva attirare (e attirò!) fortemente l'attenzione, poiché proprio questo santo annunciava con particolare insistenza i destini ultimi del mondo e dell'umanità.

L'autore dell'icona conosceva indubbiamente l'arte di Dionisij, altrimenti sarebbe difficile spiegare il suo colorito chiaro, trasparente; non abbiamo però motivazioni sufficienti per definirlo un discepolo diretto di Dionisij. Nella trattazione delle figure e degli sfondi architettonici l'artista si allontana molto dalla tradizione del maestro, e predilige una maniera pittorica fine, puramente grafica, anticipando una delle tendenze pittoriche del XVI secolo.

La bottega di Dionisij dipingeva parecchie icone per iconostasi, la maggior parte delle quali non ci è pervenuta, oppure è andata dispersa. Da una di queste iconostasi, che decorava a suo tempo la cattedrale del monastero di Pavel di Obnora, provengono il *Salvatore tra le potenze* e la *Crocifissione*, conservate alla Galleria Tret'jakov (alcune icone della stessa iconostasi, non ancora ripulite, si trovano al Museo di Vologda). Sul verso dell'icona del *Salvatore* figura una scritta intagliata nel legno che ripete una scritta più antica, semicancellata, eseguita in grigio scuro (*reft'*), e collocata un po' più in alto: «Nell'anno 1500 furono dipinte da Dionisij la *Deesis*, le feste e i profeti». Facendo eco probabilmente alla lotta contro l'eresia dei giudaizzanti, Dionisij introdusse nella *Crocifissione* due figure che simboleggiano la chiesa del Nuovo Testamento e la sinagoga veterotestamentaria. La prima, accompagnata da un angelo, vola verso Cristo, la seconda se ne allontana, e l'angelo sembra spingerla via. Questa interpretazione dell'icona allude al trionfo dell'ortodossia sul giudaismo. Nella disposizione delle figure ai lati di Cristo, Dionisij segue abbastanza precisamente la *Crocifissione* dell'iconostasi della Trinità, mentre la figura del centurione Longino è mutuata dall'icona della *Crocifissione* nella cattedrale dell'Annunciazione, attribuita a Prochor. Dionisij si riallaccia così volutamente all'eredità dei maestri dell'epoca di Rublëv, ma accanto allo schiarimento di tutta la gamma cromatica egli modifica sostanzialmente anche le proporzioni delle figure, che si fanno più allungate ed esili. Riducendo la dimensione della testa, le braccia e le gambe diventavano più sottili. Nell'impostazione della figura subentra una certa instabilità, le figure sembrano sfiorare appena il terreno con i piedi, e nello stesso tempo si rafforza lo studio lineare della forma, che acquista una precisione quasi calligrafica. Da tutti questi cambiamenti risulta chiaro come pur mantenendo il nucleo compositivo della vecchia immagine, quest'ultima è stata sottoposta a una sostanziale rielaborazione stilistica. Per questa via Dionisij è riuscito a creare un'opera d'arte nuova, di fattura particolarmente ricercata, manifestando qui per l'ennesima volta la capacità di combinare i canoni con audaci ricerche formali.

Al tempo in cui la bottega di Dionisij affrescò la cattedrale del monastero di Ferapont fu eseguita anche la relativa iconostasi, della quale ci sono pervenute le icone dell'ordine locale, la *Deesis* e gli ordini dei *profeti* e dei *patriarchi*. All'esecuzione di questo grande complesso collaborarono sicuramente molti maestri, come indica anche il diverso livello qualitativo delle singole icone, ma c'è un tratto che è comune a tutte nella stessa misura, e sono i loro splendidi colori che si arricchiscono a vicenda. Probabilmente la composizione cromatica generale dell'iconostasi fu progettata da Dionisij in persona, mentre le singole icone furono dipinte dai suoi allievi e discepoli, il che non esclude che il maestro sia intervenuto nei punti che richiedevano maggiore responsabilità.

All'ordine locale appartenevano due icone recentemente ripulite: la *Madre di Dio Odigitria* e la *Discesa agli Inferi*; la loro posizione di rilievo nell'iconostasi e lo straordinario pregio artistico depongono a favore di un'attribuzione allo stesso Dionisij. L'icona dell'*Odigitria* colpisce subito per la ricchezza delle decorazioni; gli orli dorati del chitone e del *maphorion* della Madre di Dio sono tempestati di pietre preziose e guarniti con una frangia dal raffinato disegno; il mantello di Cristo ha anch'esso l'orlo dorato e decorato. Dionisij riproduce qui quel tipo di Madre di Dio che era chiamata «decorata con la frangia», e in sintonia con la struttura solenne ed elevata dell'icona l'artista sceglie i suoi colori:

una magnifica e del tutto insolita combinazione di tonalità arancio-dorato, verde pistacchio e verde smeraldo a cui si unisce il tradizionale colore ciliegia scuro del *maphorion*. Per contrasto con le ricche vesti, i volti sono dipinti in maniera estremamente modesta e contenuta; i passaggi chiaroscurali sono quasi impercettibili, il rosso dell'incarnato si vede appena, i tratti caratteristici sono estremamente contenuti, il colore è applicato in uno strato molto sottile. Questo stile pittorico rende il volto privo di rilievo, ricordando ciò che abbiamo già avuto modo di studiare nell'esempio dell'*Odigitria* del 1482. Ma nell'icona del monastero di Ferapont l'immagine è interpretata in modo assai più rappresentativo, conservando al tempo stesso una totale incorporeità.

Assai particolare è la versione iconografica della *Discesa agli inferi* che incontriamo per la prima volta sul suolo russo nell'icona di Kolomna del primo XV secolo (Galleria Tret'jakov)²⁶⁴. Al centro è raffigurato Cristo che calpesta le porte degli inferi e trae Adamo ed Eva dai sepolcri aperti. A sinistra vediamo patriarchi e profeti, a destra patriarchi – uomini e donne – e i profeti con in testa Giovanni Battista. Cristo è circondato dalle forze incorporee con aspetto angelico, con in mano le sfere simbolo del potere che recano scritti i nomi delle virtù (felicità, resurrezione, carità, verità, gioia, saggezza, umiltà, dolcezza, sapienza, vita, purezza). Gli angeli trafiggono con lunghe lance rosse i demoni sotto di loro, che raffigurano i vizi, elencati nelle scritte che li accompagnano (morte, corruzione, tristezza, disperazione, odio, sconforto, malignità, irragionevolezza, falsità, inimicizia, esaltazione, afflizione). In basso due angeli legano Satana, mentre ai due lati si vedono le figure di coloro che risorgono dai morti. La complicata composizione fitta di figure è coronata dal gruppo di angeli che glorificano la croce del Golgotha.

Se l'icona dell'*Odigitria* è sintomo di una crescita del principio rappresentativo nella pittura moscovita, quella della *Discesa agli Inferi* testimonia un rafforzamento della tendenza didascalica. Il tema dà modo all'artista di elencare pedantemente le virtù e i vizi, a chiara edificazione della comunità monastica, ma è assai indicativo il fatto che in questo elenco manchino la gola, la lussuria, l'avarizia e la vanagloria: i vizi più diffusi tra gli *stjazateli* (i difensori dei beni monastici. NdT), sui quali i committenti di Dionisij non volevano evidentemente soffermare l'attenzione, e che invece venivano insistentemente ricordati da Nilo di Sora. Vediamo qui per l'ennesima volta quanto sia pericoloso accostare Nilo di Sora a Dionisij²⁶⁵. Quest'ultimo apparteneva a una corrente di pensiero del tutto diversa; non a caso egli era così strettamente legato a quegli ambienti clericali che venivano duramente criticati da Nilo, il quale rifiutava ogni tipo di proprietà, tra cui anche le celebrazioni liturgiche dal ricco cerimoniale.

L'icona della *Discesa agli Inferi*, composta secondo il metodo araldico, ha un asse centrale molto sottolineato (la croce, Cristo, gli angeli) e le parti laterali in stretta corrispondenza reciproca (i gruppi dei profeti e dei giusti, i gruppi dei risorti). Particolarmente riuscito è il contrasto tra il fondo nero dell'Ade e i corpi dei demoni di colore grigio-marrone spento da una parte e le tinte chiare e festose delle vesti di Cristo e gli angeli che legano Satana dall'altra. Il baratro spalancato dell'Ade è incorniciato dalle figure avvolte in bianchi lenzuoli di coloro che sono risorti dai morti, dalle montagne e dai sepolcri, come a formare un saldo bastione contro le forze del male. E le linee di questa cornice sono tracciate in modo che, trovando una continuazione nelle figure di Adamo ed Eva, esse tendono impetuosamente verso Cristo. In questa composizione accuratamente calibrata, abilmente proiettata sulla superficie in verticale, come nella raffinatezza della tavolozza, si sente il tocco di un insigne maestro.

Le icone della *Deesis*, qualitativamente assai differenti, presentano soluzioni più tradizionali. Molte delle figure (come per esempio *Giovanni Battista*, *Gregorio il Teologo*, *l'Apostolo Pietro*, *Giovanni Crisostomo*) si rifanno alle iconostasi di Rublëv e Daniil a Vladimir e nel monastero della Trinità di san Sergio, ma il colorito è completamente diverso, più chiaro e festoso. Sono particolarmente belle le figure dei padri della Chiesa, in cui si fa ampio uso di vaste superfici bianche, le quali creano uno spettacolare contrasto con le decorazioni nere dei paramenti e con gli audaci tocchi di rosso.

TAV. 124

TAV. 127

TAV. 125

TAV. 128

TAV. 127

TAV. 126

All'inizio del XVI secolo risale un gruppo di icone stilisticamente vicine agli affreschi di Ferapont. Oltre alla *Dormizione* del Museo Rublëv²⁶⁶, ricordiamo tra esse l'icona *In Te si rallegra* della Tret'jakov. Questa composizione a più figure, straordinariamente solenne, mostra con chiarezza quanto divengano complicati nella scuola di Dionisij i soggetti tradizionali, che hanno perso ormai completamente l'antico laconismo. Alla lode della Madre di Dio partecipano le schiere dei santi, che riempiono fittamente tutta la metà inferiore dell'icona. Le proporzioni estremamente allungate suggeriscono di datare l'opera all'inizio del XVI secolo.

TAV. 129

Un allievo vicinissimo a Dionisij è l'autore della famosa icona della Galleria Tret'jakov *I giorni della settimana*. La sua complessa composizione è nata sotto l'influsso diretto dell'*Esamerone* di Cirillo il filosofo, che offre insegnamenti edificanti per i sei giorni feriali. Il riquadro in alto a sinistra, raffigurante la *Discesa agli Inferi*, simboleggia l'intera settimana; la *Sinassi degli arcangeli*, subito accanto, si riferisce al lunedì, e le composizioni che seguono sono legate nell'ordine al martedì (*Battesimo*), al mercoledì (*Annunciazione*), al giovedì (*Lavanda dei piedi*), al venerdì (*Crocifissione*) e al sabato di tutti i santi (dieci partizioni arrotondate in alto, raffiguranti i beati, gli apostoli, i santi, i vescovi, i profeti, i medici che curavano senza compenso, le donne sante, i martiri e le martiri). Al centro è collocata la figura di Cristo Emmanuele in gloria, circondato dalla Madre di Dio, da Giovanni Battista e dall'assemblea degli arcangeli. Questa composizione frazionata, che apparentemente nulla potrebbe unificare, è riportata all'unità grazie ai colori, tra i quali domina il bianco immacolato. Combinato con tonalità rosa corallo, verde pistacchio pallido e giallo paglierino, esso funge da *leitmotiv* di tutta la gamma cromatica, leggera e aerea.

Con l'arte di Dionisij e dei suoi contemporanei si conclude una grande epoca nella storia della pittura moscovita. Dionisij non fu certo un coraggioso innovatore; non cambiò, né rifiutò mai nulla; al contrario, aderì consapevolmente alle tradizioni Rublëviane, dalle quali attingeva sempre vivi stimoli creativi. Ma queste tradizioni erano da lui interpretate in modo unilaterale: le opere di Rublëv lo attiravano soprattutto per l'eleganza e la grazia, la bellezza delle soluzioni cromatiche e lineari. Dietro a tutto ciò Dionisij non sapeva coglierne la profondità, il loro significato filosofico, la loro eccelsa spiritualità. Era tanto affascinato dalla stupenda veste esteriore del fenomeno, che involontariamente incominciò a dare ad essa la preferenza, e in questo modo impoverì l'arte di Rublëv; cercando di rendere le sue icone sempre più festose, per venire incontro ai gusti di una Mosca in rapida ascesa, passò senza accorgersene a una concezione un po' esteriore della forma, che doveva essere prima di tutto bella, per dare gioia agli occhi. E così accadde che il più fedele seguace di Rublëv divenisse sotto molti aspetti anche il suo antagonista.

Nel XVI secolo le tradizioni legate a Dionisij andarono velocemente affievolendosi, e il primo effetto fu l'offuscamento della tavolozza e il diminuire di ritmicità della composizione iconica. Le icone diventano eccessivamente verbose, incominciano ad appesantirsi di allegorie, si rafforza in esse l'aspetto dogmatico. Rallenta il ritmo di sviluppo, la Chiesa controlla sempre più gelosamente che nella pittura non penetrino audaci innovazioni.

La sconfitta delle eresie e la liquidazione del libero pensiero si riflessero in maniera estremamente negativa sull'arte, dove il «bizantinismo» incominciò a prendere il sopravvento. E sebbene i teologi del XVI secolo invitassero a dipingere «dagli esempi antichi, come dipingevano gli iconografi greci e come dipingeva Andrej Rublëv e altri famosi iconografi»²⁶⁷, il livello artistico di una volta non venne mai più raggiunto. I tempi erano cambiati: dopo Rublëv e Dionisij la pittura moscovita non seppe più dare maestri pari a loro.

I CENTRI ARTISTICI NEI PRINCIPATI DELLA RUSSIA CENTRALE

Prima dell'ascesa di Mosca, che incominciò ad assorbire sistematicamente i principati un tempo indipendenti, la vita artistica nella Rus' era decentrata, e ogni città aveva le proprie tradizioni e il proprio modo di vivere. Questo vale per Vladimir, Rostov, Tver', Nižnij Novgorod, Jaroslavl' e per città più piccole come Suzdal', Pereslavl'-Zalesskij, Uglič, Gorodec, Murom. Nelle diverse fasi di sviluppo esse ebbero maggiore o minore importanza, ma non poterono mai competere con Novgorod, Pskov e Mosca, né si potrebbero paragonare con queste tre città nell'ambito della cultura. Dopo l'invasione tatarica, la vita delle città rinacque con grande fatica, e molto di ciò che era stato accumulato nel periodo precedente andò definitivamente perduto. Risulta perciò assai discutibile la tendenza, da parte di certi studiosi contemporanei, a infoltire il numero delle scuole iconografiche antico-russe, come se quasi ogni città avesse la propria scuola. Per formare una scuola dovevano sussistere particolari condizioni: una continuità e stabilità di tradizioni, un livello culturale abbastanza elevato, un flusso costante di commissioni, la presenza di caratteristiche culturali comuni, l'esistenza di un solido organico di iconografi. Tutto ciò non era possibile in piccoli centri urbani con una popolazione prevalentemente contadina. In queste cittadine operavano singole botteghe iconografiche, non abbastanza importanti, tuttavia, per formare una vera e propria scuola, nelle quali si coltivavano ostinatamente i vecchi metodi pittorici locali, da cui ci si allontanava solo quando giungevano stimoli artistici da fuori: da Novgorod o da Mosca. Ma normalmente in queste botteghe si lavorava all'antica, senza fretta, lasciandosi guidare più dal vivo sentimento religioso che dall'esperienza professionale, seguendo più volentieri le direttive dei propri padri piuttosto che le esperienze dei maestri novgorodiani e moscoviti contemporanei. Ciò non impediva loro di creare talvolta opere di grande pregio, animate da un sentimento sincero, ma ostacolava un superamento delle tradizioni arcaiche locali, ragione per cui le loro opere hanno quasi sempre un fare un po' obsoleto, se non addirittura provinciale. Lo sviluppo dell'iconografia si svolse qui con un ritmo più lento, e questo rende estremamente difficile la datazione delle icone provenienti dalle città della Rus' nordorientale e settentrionale. In queste regioni ci si imbatte continuamente in fenomeni storicamente ritardati, e questo ci obbliga ad essere particolarmente cauti nel formulare datazioni precoci, che tanto attraggono tutti gli studiosi di arte medioevale.

Rostov²⁶⁸, che soffrì meno di altre città per le distruzioni dei mongoli, già nel XIII secolo incominciò a costruire qualche edificio in muratura. Dal punto di vista politico la città fu presto assoggettata a Mosca, e la sua vita culturale non era guidata dai principi di Rostov – figure piuttosto marginali – ma dalla cattedra vescovile, fondata nell'XI secolo, che estendeva la sua giurisdizione sugli sconfinati territori dell'Oltrevolga, fino al lago Bianco (Beloozero) e alla lontana colonia settentrionale di Velikij Ustjug. Probabilmente l'attività degli iconografi era concentrata soprattutto presso il palazzo vescovile, ma le icone di Rostov scoperte negli ultimi anni sono prive di un'unità stilistica, indicando così

l'esistenza di altre botteghe iconografiche al servizio delle chiese e dei monasteri della vasta eparchia di Rostov, spesso molto lontani tra loro.

TAV. 131 Risale ancora alla prima metà del XIV secolo il *Salvatore non fatto da mano d'uomo* della Galleria Tret'jakov, caratterizzato da un palese arcaismo. Quest'opera continua la tradizione pittorica dell'epoca premongolica; il volto con i grandi occhi è di un colore scuro e intenso che gli dà un aspetto severo. Il rosa chiaro delle guance, assieme ai bracci azzurri della croce nel nimbo, le pietre rosse che lo adornano e il fondo giallo-oro creano una gamma cromatica variopinta, che ricorda molto il colorito delle icone di Jaroslavl' di epoca precedente. Circa allo stesso periodo si possono datare la *Trinità*²⁶⁹
TAV. 130 e l'icona di *San Nicola di Zarajsk con scene della vita* dal villaggio di Pavlovo presso Rostov (Galleria Tret'jakov). La tecnica di questa icona, che conquista con la sua ingenua semplicità, è tipica di molte opere rostoviane: i colori liquidi sono applicati in uno strato così sottile da lasciar intravedere il disegno sottostante, che funge quasi da contorno, i volti sono dipinti molto liberamente, con pennellate sottili. È legata forse a Rostov anche l'icona del *Salvatore con i dodici apostoli*, nelle cui proporzioni allungate e alleggerite si percepiscono già i nuovi influssi del XIV secolo. Essi tuttavia emergono assai timidamente nelle icone rostoviane ancora nel XV secolo (*San Nicola con scene della vita* e *Boris e Gleb*²⁷⁰ della Galleria Tret'jakov; *Deesis* a busto del Museo di Rostov)²⁷¹.

Dalla seconda metà del XV secolo a Rostov penetrano sempre più insistentemente le influenze moscovite, e un'icona come il *Salvatore tra le potenze* (Galleria Tret'jakov)²⁷² potrebbe essere addirittura attribuita alla mano di un maestro moscovita. Tutte le icone di Rostov sono stilisticamente discontinue e di fattura piuttosto mediocre, tanto che non abbiamo ragioni sufficienti per considerare Rostov come una scuola iconografica «a sé stante», con un volto ben delineato; pur presentando una impercettibile sfumatura individuale rispetto a quelle di Novgorod e Mosca, le icone di Rostov non si possono comunque ricondurre al concetto di scuola. Ecco perché ci sembra così poco convincente il tentativo di considerare Rostov come l'«accademia dei pittori della Rus' nordorientale»²⁷³; l'iconografia rostoviana non fu mai nulla di simile, non avendo dato vita ad alcun autentico capolavoro.

Non sarebbe giusto ricondurre *in toto* la produzione artistica di Jaroslavl' e Suzdal' a quella rostoviana²⁷⁴. Sebbene dal punto di vista ecclesiastico queste città fossero strettamente legate a Rostov, esse avevano anche i loro pittori. Il quadro generale della pittura di Suzdal' tra il XIV e il XV secolo²⁷⁵ è assai contraddittorio, e privo di quella unità stilistica di cui parla A.N. Ovčinnikov²⁷⁶. Le vicende politiche di Suzdal' furono complicate e poco propizie allo sviluppo dell'arte; la città fu infatti costretta a destreggiarsi nella lotta tra Mosca e Nižnij Novgorod. Nel 1392 Mosca espulse da Suzdal' il principe, e nel 1451 Vasilij II barattò questa città con Gorodec, annettendo definitivamente Suzdal' a Mosca. L'influsso dell'arte moscovita è assai evidente a Suzdal', soprattutto da Dionisij in poi.

Le migliori icone provengono dal monastero della Protezione della Madre di Dio, fondato nel 1364, ma non è detto che siano state dipinte sul posto. A questo proposito G.I. Vzdornov²⁷⁷ parla giustamente di una collezione di icone eterogenee, raccolte da qualche religioso molto esperto in materia artistica.

TAV. 134 Due icone del monastero della Protezione, la *Natività della Madre di Dio* e l'*Odigitria* (entrambe al Museo russo)²⁷⁸, sono molto belle dal punto di vista del colore, ma le loro tinte dense e scure sono assai diverse da quella gamma cromatica chiara e aerea che i seguaci della scuola pittorica di Suzdal' amano considerare come il loro tratto più caratteristico. Come è noto, nella seconda metà del XIV secolo i principi di Suzdal' Nižnij Novgorod intrattenevano rapporti con Novgorod, anche per trovare un alleato nella lotta contro Mosca. Il vescovo di Suzdal' si recava abbastanza spesso a Novgorod per affari religiosi, e in occasione di queste visite avveniva sicuramente uno scambio di doni²⁷⁹. Per questa via le icone novgorodiane potevano facilmente giungere a Suzdal' e viceversa. Proviene forse da Suzdal' anche
TAV. 135 l'icona dell'*Arcangelo Michele* con fondo argento (Galleria Tret'jakov), appartenuta a suo tempo a una *Deesis* a busto della chiesa della Risurrezione sul lago Mjačino a Novgorod. Questa stupenda opera,

di elevata spiritualità e di straordinaria bellezza nel suo freddo colorito argenteo, non è classificabile all'interno della scuola di Novgorod, ma può essere considerata come un'opera di fattura suzdaliana.

Sono prive di unità stilistica anche altre icone provenienti dal monastero della Protezione (la *Protezione della Madre di Dio* della seconda metà del XIV secolo e la *Madre di Dio Odigitria*, con l'immagine di Cristo sul verso, degli anni '60 del XIV secolo, oggi alla Galleria Tret'jakov; l'icona di *San Nicola di Zarajsk con scene della vita*, della prima metà del XV secolo²⁸⁰, la *Madre di Dio della Tenerezza con Deesis e santi scelti* della prima metà del XV secolo²⁸¹, la grande *Protezione della Madre di Dio* e l'*Annunciazione* del tardo XV secolo²⁸², oggi al Museo di Suzdal'). Raffigurando la Protezione della Madre di Dio, gli artisti di Suzdal' preferivano la variante che accentuava non tanto la miracolosa apparizione della Madre di Dio ad Andrea Jurodivy (come nelle icone novgorodiane), quanto la sua glorificazione da parte di Romano il Melode, generalmente raffigurato al centro. I colori chiari, gioiosi e i tipi dei volti della grande icona della *Protezione* rimandano inequivocabilmente all'arte di Dionisij come alla fonte a cui si ispirò l'artista di Suzdal', se pure non era un moscovita. Con l'annessione di Suzdal' a Mosca, le caratteristiche già poco marcate della pittura locale vanno sempre più scomparendo, ed essa viene lentamente assimilata a quella moscovita.

C'erano delle botteghe iconografiche anche a Nižnij Novgorod²⁸³, conquistata da Mosca nel 1390, cioè un po' prima di Suzdal'. Come a Suzdal', così anche a Nižnij Novgorod la pittura si trovava sotto la duplice influenza di Mosca e Novgorod, tanto più che nel 1489-1490 Ivan III deportò a Nižnij Novgorod e a Gorodec parecchi cittadini originari di Novgorod. Negli anni '80 del XIV secolo lavorò a Nižnij Novgorod Teofane il Greco, ma non è dato di sapere quali chiese vi abbia affrescato. Le icone di Nižnij Novgorod, raccolte nel Museo di belle arti di Gor'kij (oggi nuovamente Nižnij Novgorod, sono stilisticamente assai contenute e laconiche. Ancora al XIV secolo risale l'icona del *Profeta Elia con scene della vita*, dipinta con grande libertà e agilità, con le sue figure espressive, fortemente allungate. Il fondo principale di icone di Nižnij Novgorod risale alla seconda metà del XV secolo (l'icona della *Madre di Dio Odigitria* con la *Deposizione dalla Croce* sul verso, la *Trasfigurazione*, l'*Arcangelo Michele* e l'*Arcangelo Gabriele*)²⁸⁴. Queste ultime due, come osserva N.E. Mneva²⁸⁵, appartenevano forse allo stesso complesso di cui faceva parte la *Deesis* conservata alla Galleria Tret'jakov. Le figure sono sottili e leggere, con gli ovali dei volti dolcemente tracciati, le tinte fosche, pallide, il giallo invece del consueto tratteggio dorato. È probabile che le icone provenienti da Gorodec, di cui si è già parlato nel capitolo sulla scuola di Novgorod, siano state dipinte da artisti trasferiti qui da Novgorod, i quali, trovandosi a Nižnij Novgorod o a Gorodec, entrarono in stretto contatto con la pittura locale, fornendo così una sintesi straordinariamente organica degli elementi dell'arte russa settentrionale e centrale.

Per ben due secoli un'acerrima nemica di Mosca fu Tver'²⁸⁶, che aspirò a lungo al ruolo di centro unificatore di tutta la Rus'. Nei secoli XII e XIII Tver' apparteneva al principato di Suzdal'-Perejaslavl', poi, verso la metà del XIII secolo, se ne staccò per diventare un principato indipendente. Nel 1271 divenne sede vescovile. Inizia pressapoco a quell'epoca la storia del principato di Tver', che dura fino al 1485, quando la città viene conquistata dalle truppe del sovrano moscovita Ivan III. Tver' era un centro economico e politico abbastanza potente, ove l'architettura in pietra iniziò circa mezzo secolo prima che a Mosca (dagli anni 1285-1290), e continuò quasi per tutto il XIV secolo e fino alla prima metà del XV. Nacque a Tver' anche l'idea di «autocrazia» del principe Boris Aleksandrovič e la concezione di «Tver' terza Roma», che raggiungerà il suo definitivo sviluppo a Mosca, ma già in riferimento al nuovo centro come unificatore delle forze nazionali. Le aspirazioni politiche dei principi di Tver' non furono soddisfatte, ed essi persero il duro scontro con i principi moscoviti.

La pittura di Tver', a cui fu dedicata una mostra nel 1970, presenta un quadro variegato, a cui anche in questo caso difficilmente si potrebbe applicare il rigido concetto di «scuola». In gran parte delle icone emerge insistentemente la corrente arcaica; opere antiche come *Boris e Gleb* (inizio del XIV secolo) al Museo di arte russa di Kiev, il *Salvatore* (prima metà del XIV secolo)²⁸⁷ e le porte

TAV. 142 regali con le figure di Basilio il Grande e Giovanni Crisostomo (seconda metà del XIV secolo) della Galleria Tret'jakov, sono ancora molto legate all'arte del XIII secolo. Sono caratterizzate da forme pesanti, composizioni statiche, bruschi accostamenti di colpi di luce e spesse ombreggiature; i colpi di luce sono resi sotto forma di linee sottili e allungate, che formano una trama distinta dall'incarnato; i colori sono pesanti e densi, il colorito ha una patina del tutto particolare, biancastra; i volti denotano una grande forza ed espressione ma sono privi di delicatezza. È difficile stabilire quando le nuove tendenze del XIV secolo incomincino a farsi sentire nell'iconografia di Tver'; sappiamo che all'inizio del XIV secolo giunsero a Tver' degli oriundi di Costantinopoli, Gerusalemme, Siria (come è testimoniato dal *Cod. Vatic. gr. 784*)²⁸⁸, ed è altrettanto noto che nel 1399 un'ambasceria di Tver' fece ritorno in patria da Costantinopoli, recando l'icona del *Giudizio universale*²⁸⁹ ricevuta in dono dal patriarca e dal concilio ecumenico. Ma, a differenza di Mosca, Tver' non assimilò i principi della pittura paleologa, manifestando anzi uno scarso interesse nei suoi confronti. La corrente arcaica era così forte da neutralizzare quasi del tutto le sollecitazioni provenienti dall'esterno. Verso queste nuove tendenze, che giungevano soprattutto da Mosca, i maestri di Tver' erano sempre estremamente cauti, cercando in tutti i modi di conservare nella sua purezza originaria il loro linguaggio artistico squisitamente locale. Troviamo un'evidente testimonianza di tutto ciò in icone della prima metà del XV secolo come l'anta sinistra delle porte regali custodite al Museo Rublëv²⁹⁰, la *Deesis* a undici figure²⁹¹ e l'icona agiografica di *Ipazio di Gangra* della Galleria Tret'jakov. Tra queste opere la più interessante è l'ultima, in cui si colgono vive reminiscenze dell'arte del XIV secolo: lo stile pittorico laconico, gli sfondi architettonici e paesaggistici semplici ed estesi, la proiezione piana di tutte le composizioni dei riquadri marginali. L'apocrifo sulle «sette morti» di Ipazio, pervaso di un frenetico spirito di sacrificio, assume nell'icona la forma di una pacata narrazione epica, benché Ipazio venga arrostito come un pesce, sfraccellato sulle rocce trainato da un cavallo, arso nella statua di un bue fusa in rame, gli versino lo stagno in gola, lo cuociano in pentola, gli taglino le mani e i piedi, lo schiaccino con pesanti macigni. Ma il santo, come san Giorgio nell'icona agiografica di Novgorod dell'inizio del XIV secolo, supera facilmente tutti i tormenti che gli toccano in sorte, distinguendosi come instancabile difensore della «fede cristiana». Questa icona ricorda sotto molti aspetti le opere pittoriche novgorodiane, ma il suo colorito è del tutto diverso: biancastro e quasi spento, con prevalenza di tonalità brune e grigiastre.

L'influenza moscovita si riscontra molto chiaramente in icone di Tver' (?) come quella del *Metropolita Pëtr* (prima metà del XV secolo)²⁹² e la *Dormizione azzurra* (seconda metà del XV secolo)²⁹³ della Galleria Tret'jakov, e in misura molto minore nelle feste provenienti dalla cattedrale della Resurrezione a Kasin (Galleria Tret'jakov e Museo russo). Solo nel *Battesimo* e nello sfondo architettonico della *Presentazione al Tempio* si può notare una certa somiglianza iconografica con le icone sullo stesso tema della cattedrale dell'Annunciazione (?) di Mosca. Nel complesso, comunque, le feste di Kasin non hanno la raffinatezza delle opere moscovite; le loro composizioni sono scarsamente ritmiche, i colori vivaci e sgargianti, più vicini alla tavolozza novgorodiana che a quella moscovita. Gli autori di queste icone, particolarmente affezionato al color azzurro chiaro, quasi turchino, lo accostano audacemente al cinabro e a tonalità rosso ciliegia, verde e giallo. Le figure tarchiate hanno molto in comune con le immagini dell'iconografia novgorodiana. In alcune icone (come per esempio la *Presentazione al Tempio* e l'*Ascensione*) salta agli occhi la disposizione spaziale delle figure, separate da spazi intermedi abbastanza grandi. Le figure poggiano saldamente sul terreno, perdendo così quell'aerea leggerezza tanto apprezzata dai pittori della scuola di Rublëv, i quali amavano dare alla figura una forma romboidale che si stringeva verso il basso. In altre icone (come per esempio la *Natività di Cristo*) la composizione è trattata invece molto piattamente, e le figure sono rese come pure sagome. Ma ci sono alcuni tratti comuni a tutte le icone, e cioè la particolare rarefazione della composizione, l'uso del colore liquido applicato in uno strato trasparente, quasi vibrante, la preva-

lenza della linea spezzata, ondulata, e della caratteristica pennellata «tremolante». Accanto al color turchino che riecheggia insistentemente in tutte le icone, questi tratti costituiscono un fenomeno peculiare nell'iconografia del XV secolo.

Dopo l'annessione a Mosca, a Tver' toccò la stessa sorte di tutti gli altri centri artistici della Russia centrale: la sua arte incominciò ad essere assorbita in quella di Mosca e si trasformò ben presto in un suo ramo provinciale.

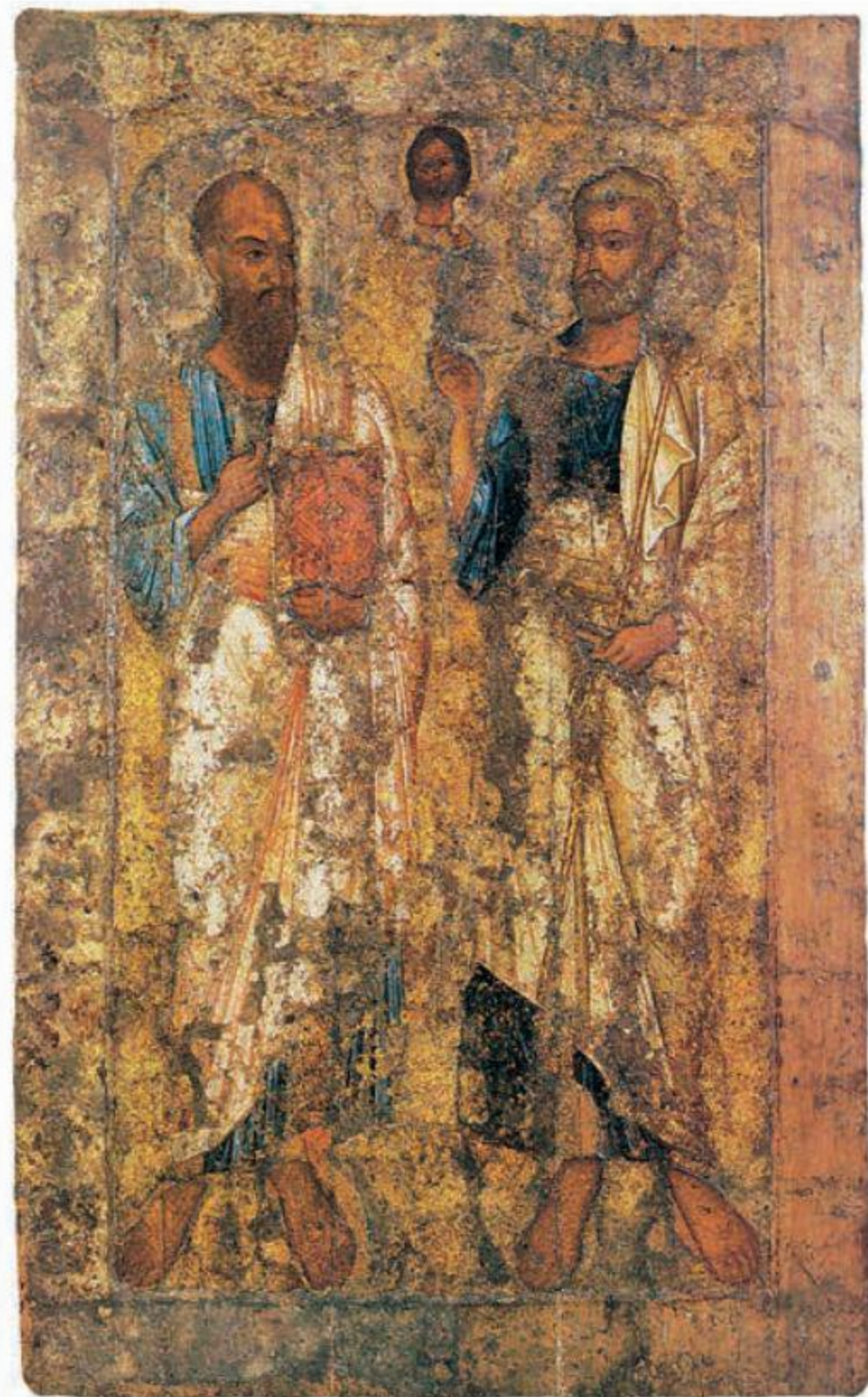
Dallo studio dell'iconografia di Rostov, Suzdal', Nižnij Novgorod, Tver' e di altre città della Russia centrale, alla luce delle nuove scoperte, è risultato che in questi centri si dipingevano molte icone, che costituivano la produzione locale. Ma queste icone, spesso molto primitive, erano generalmente prive di quelle caratteristiche artistiche unitarie che potrebbero far pensare all'esistenza di «scuole» locali. Bisogna ricordare ancora che l'Antica Rus' possedeva nei secoli XIV-XV solo tre scuole iconografiche chiaramente definite: Novgorod, Pskov e Mosca. Tutto quello che veniva prodotto nelle altre città è qualitativamente molto inferiore alle opere provenienti da queste scuole. I piccoli centri indipendenti non erano in grado di proporre soluzioni artistiche paragonabili per la loro incidenza alle opere create a Novgorod e Pskov e più tardi a Mosca; per far questo mancava loro un ambito culturale abbastanza forte da potersi distaccare decisamente dalle tradizioni arcaiche locali. Osserviamo perciò il verificarsi di un'assimilazione solo parziale degli elementi dell'arte novgorodiana e moscovita, accanto ai quali continuano a convivere pacificamente i tratti locali, i quali talvolta conferiscono alle icone di Rostov, Suzdal', Nižnij Novgorod e Tver' un'impercettibile sfumatura caratteristica, piena di un originale fascino del «primitivo», ma assai più spesso si traducono in una carenza esecutiva, il che ci riporta strettamente al problema della qualità, da cui non si può prescindere parlando di iconografia.

Per la coscienza ortodossa ogni icona è santa, e di conseguenza anche bella. Per gli studiosi della pittura russa antica che si interessano esclusivamente dell'iconografia, questo approccio all'icona è pienamente accettabile, poiché a loro interessa prima di tutto *cosa* è raffigurato nell'icona, e non *come* è raffigurato. È accettabile anche per gli antiquari, che invadono il mercato di icone scadenti, sorvolando volutamente sulla qualità. Anche nell'iconografia, infatti, come in ogni altro genere artistico, esisteva una gradazione di valori estetici, e gli antichi russi lo capivano molto bene: non a caso le opere di Teofane il Greco, Prochor di Gorodec, Daniil Černyj, Andrej Rublëv e Dionisij erano tenute in particolare considerazione e citate persino nelle cronache. Naturalmente le icone più belle erano prodotte nelle botteghe annesse alla corte dei gran principi, alle cattedre metropolitane e vescovili, che potevano affidare il lavoro ai maestri più qualificati, ma anche in periferia nascevano talvolta delle autentiche perle (ricordiamo le icone di Gorodec). Non si può tuttavia ignorare il fatto che, al confine tra il XIV e il XV secolo, accanto alle icone belle si incominciò a dipingerne anche molte mediocri. Ciò è legato anche al rapido allargamento della cerchia dei committenti. In epoca premongolica le icone venivano eseguite prevalentemente per le chiese, e inoltre le commissioni venivano soprattutto dal gran principe o dal vescovo. Le icone erano costose, gli artisti non erano molti, in città e soprattutto nelle campagne c'erano ancora forti sopravvivenze di paganesimo, il che limitava molto la sfera di influenza del culto cristiano. Man mano che la Chiesa consolidava le proprie posizioni, la nuova religione si radicava sempre più nel popolo, e a poco a poco ogni *izba* contadina incominciò ad allestire il proprio «angolo bello», dove erano collocate le icone. È difficile dire con precisione quando questo accadde, ma fu probabilmente durante il XIV e il XV secolo. Con la comparsa dell'«angolo bello» aumentò di colpo la richiesta di immagini, e si moltiplicarono rapidamente le botteghe che producevano icone per la lontana periferia; ma questo a sua volta determinò un peggioramento qualitativo dell'iconografia, che divenne una vera e propria arte popolare. I contadini non avevano esigenze molto elevate, e nacquero così le varianti più

«barbare» delle «maniere del Nord», ancora intrise di reminiscenze pagane. Queste icone, spesso molto vivaci per il gusto della vita che trasmettono, hanno interesse più per gli studiosi di folclore che per la storia dell'arte.

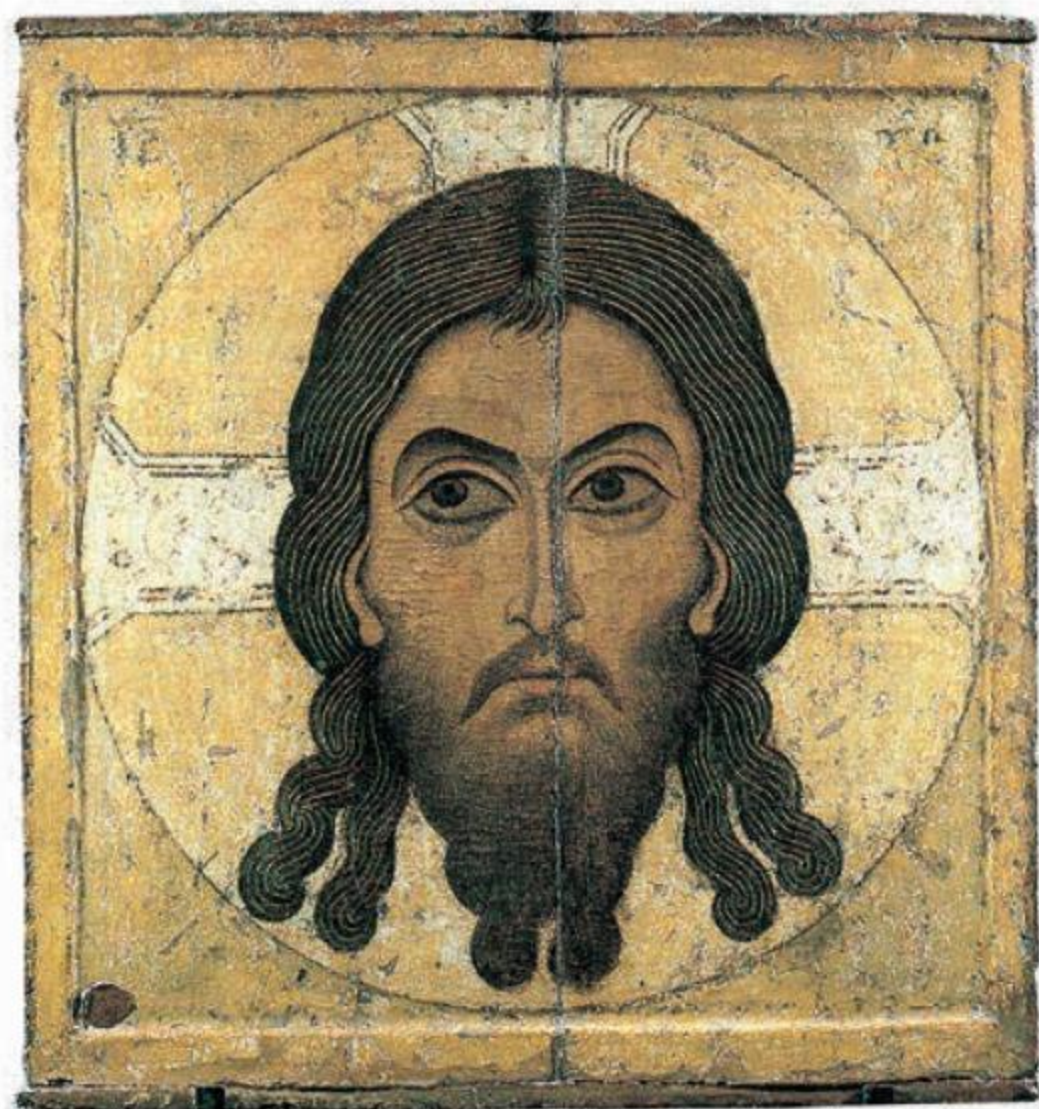
Bisogna ricordare tutto questo quando si parla di studio dell'iconografia antica russa. I suoi maestri crearono stupendi capolavori, ma anche opere puramente artigianali. Perciò il compito dello storico dell'arte è quello di identificare, nell'enorme quantità di icone giunte fino a noi, quelle che hanno un reale valore artistico. Solo allora si potrà cogliere veramente la singolare bellezza dell'iconografia antica russa, che conserva ancora oggi il suo significato eterno.

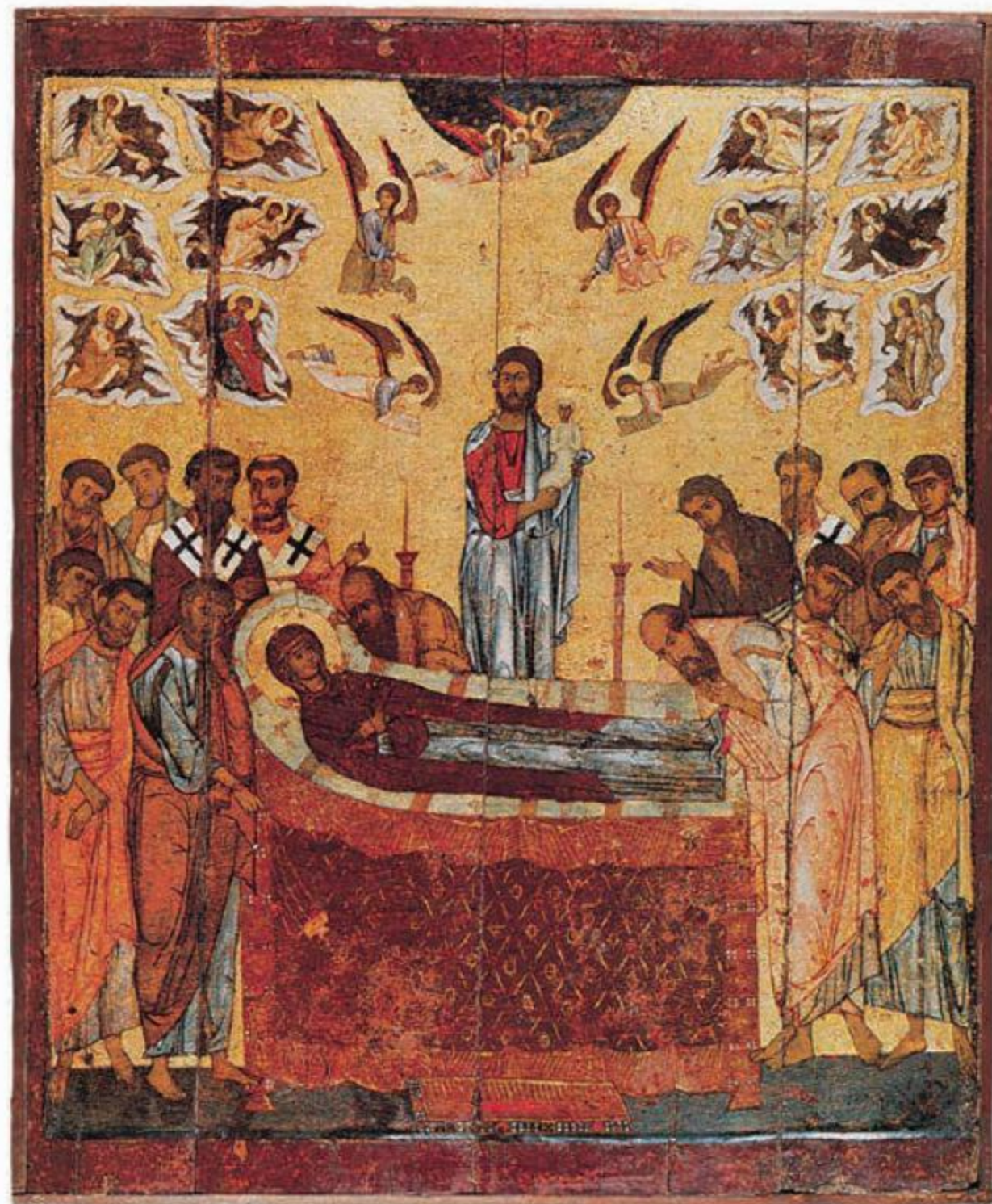
TAVOLE A COLORI

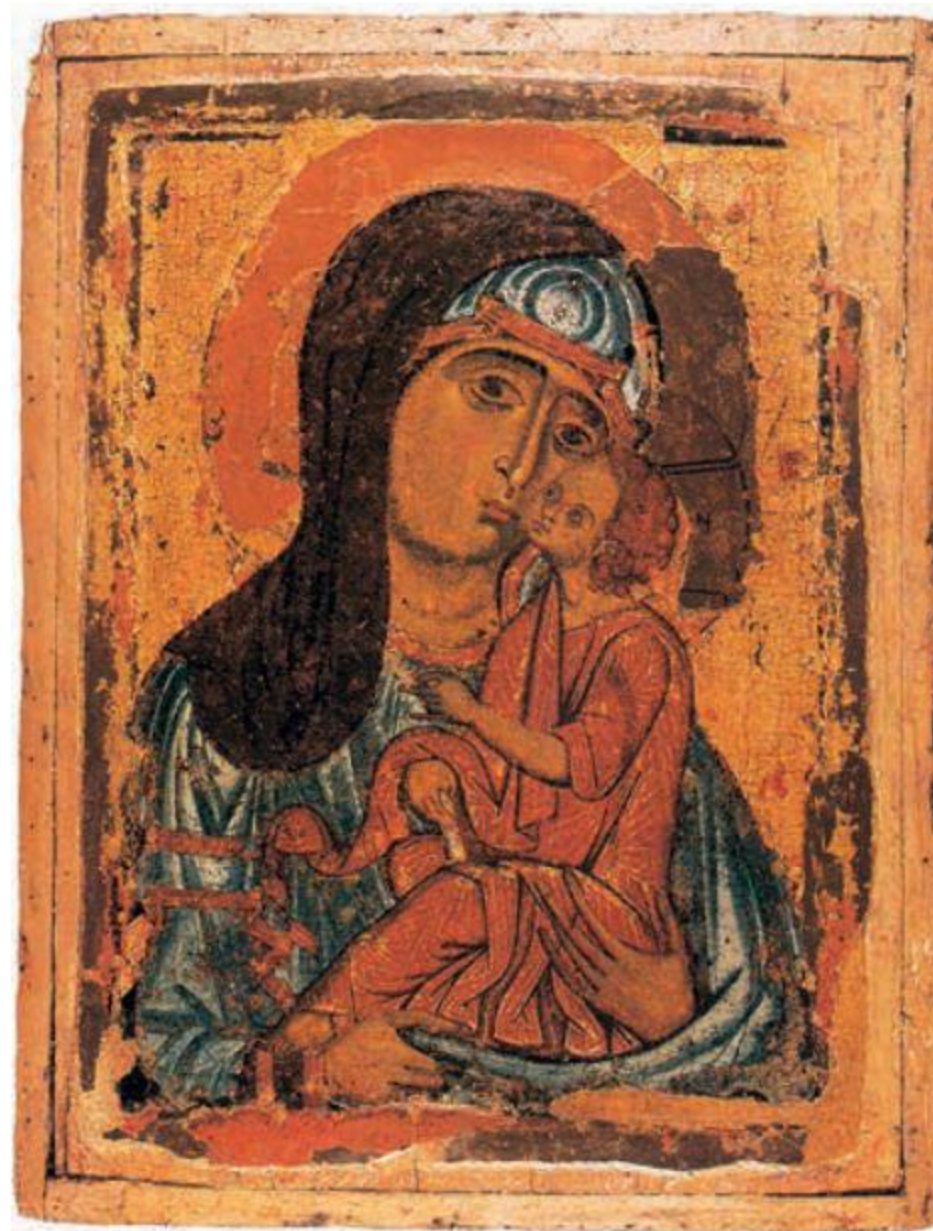
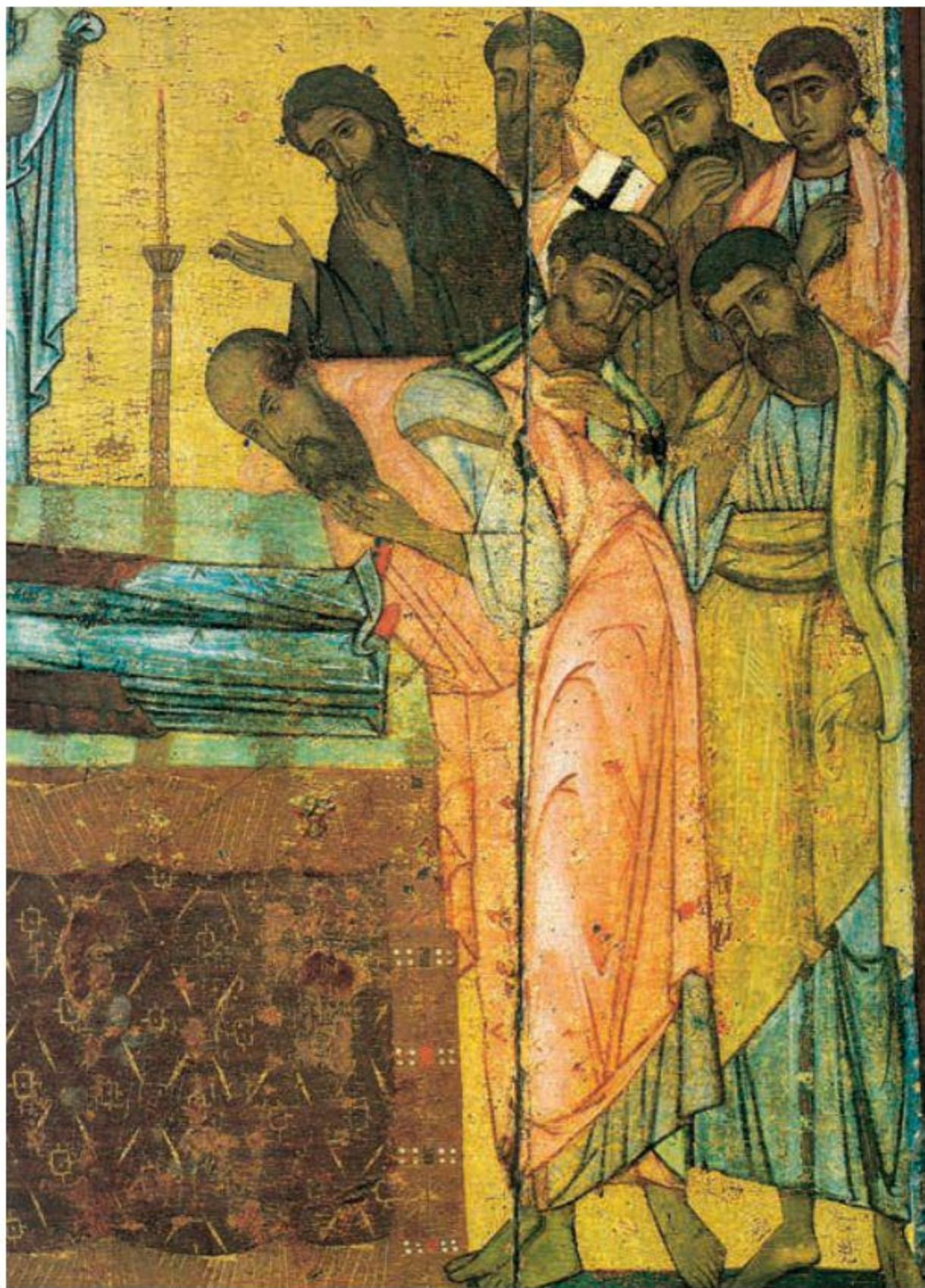




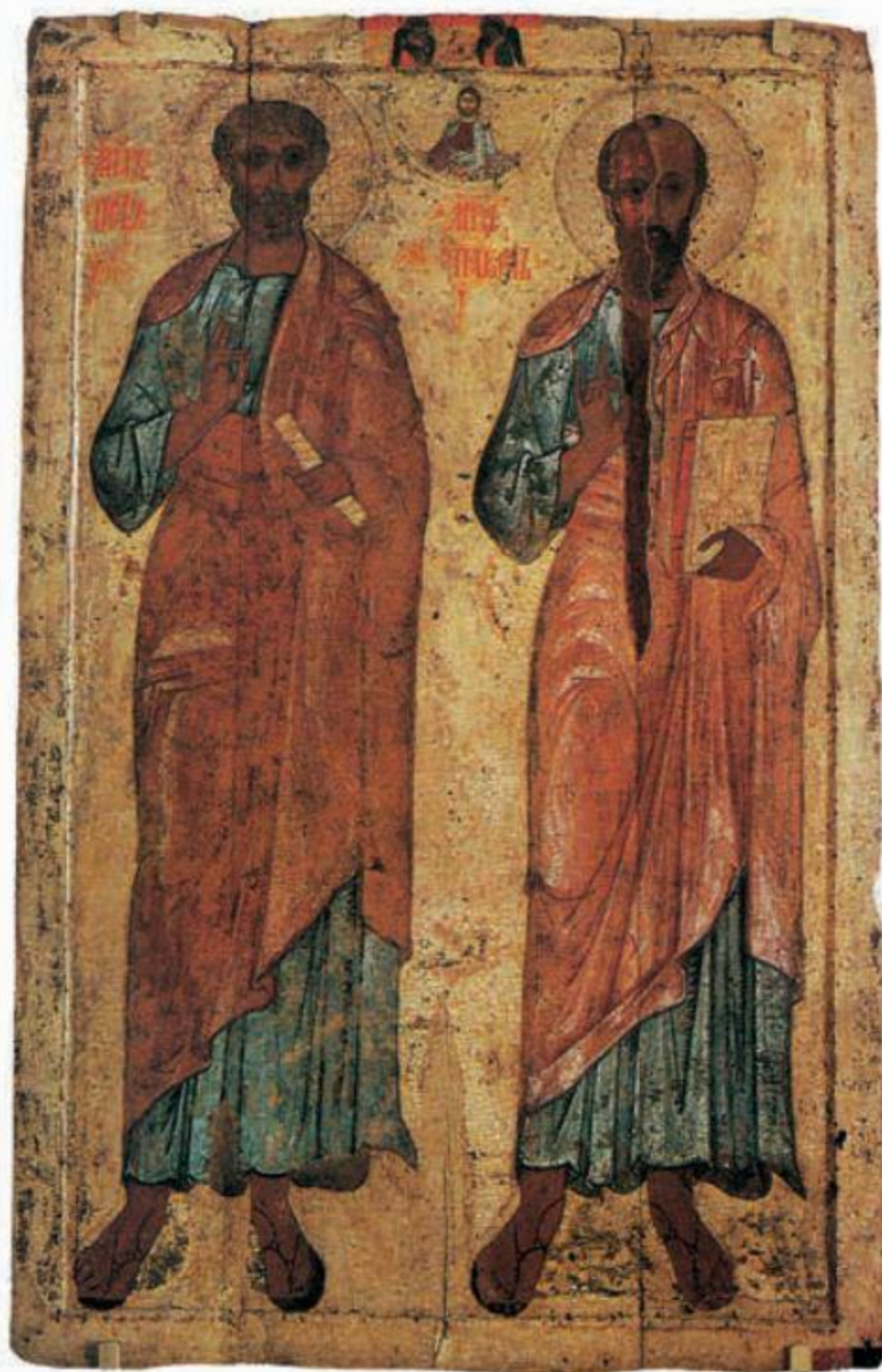


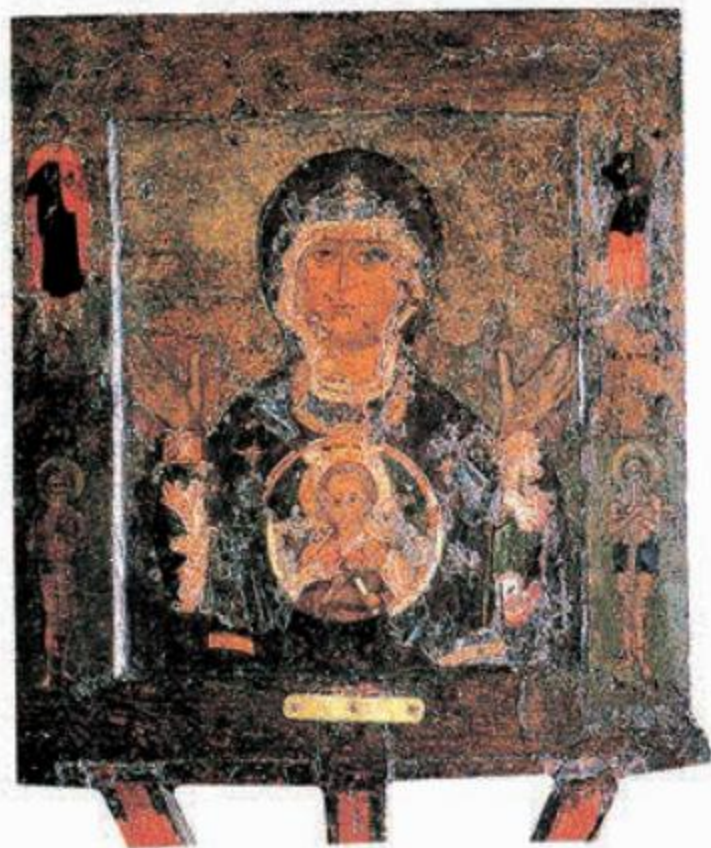






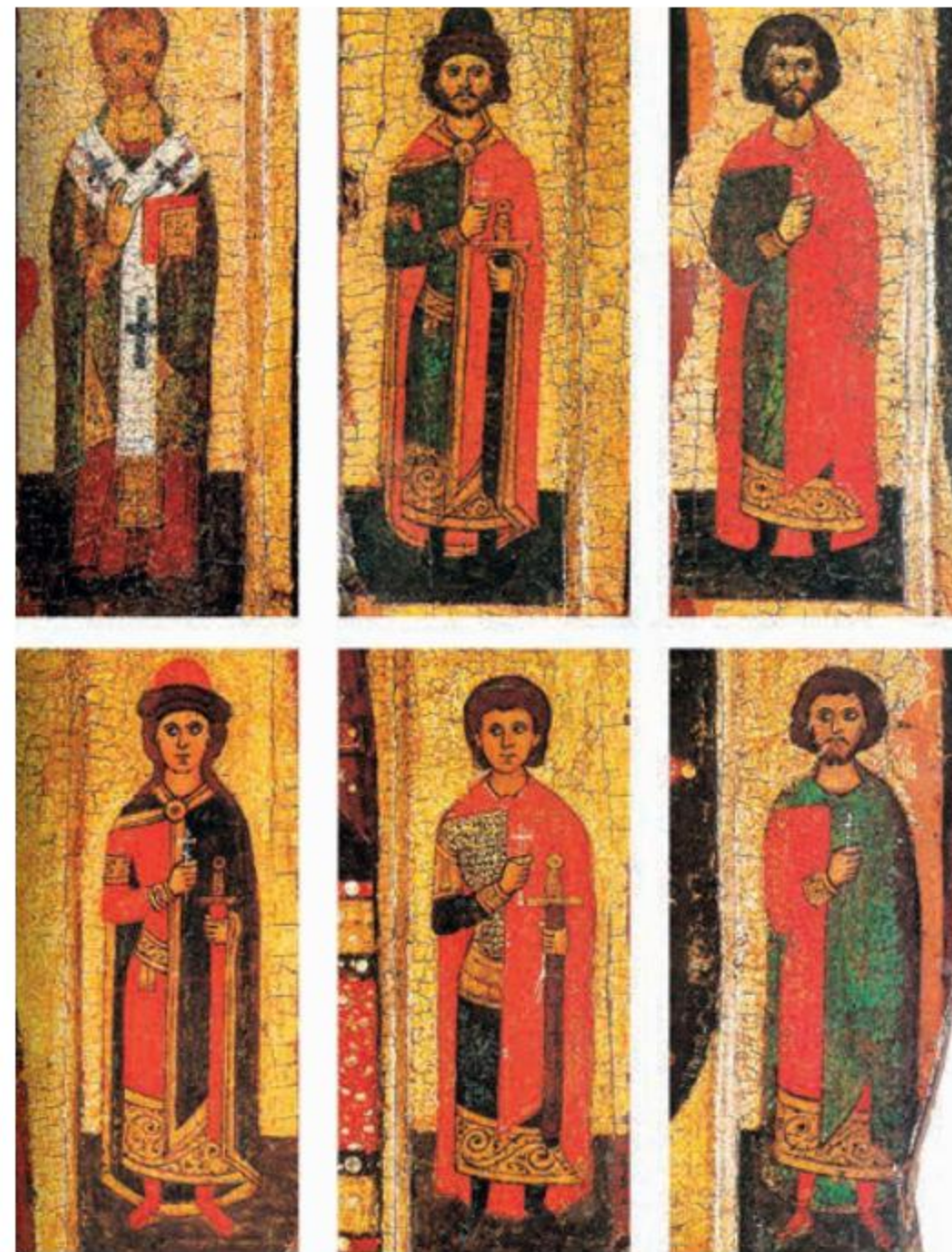


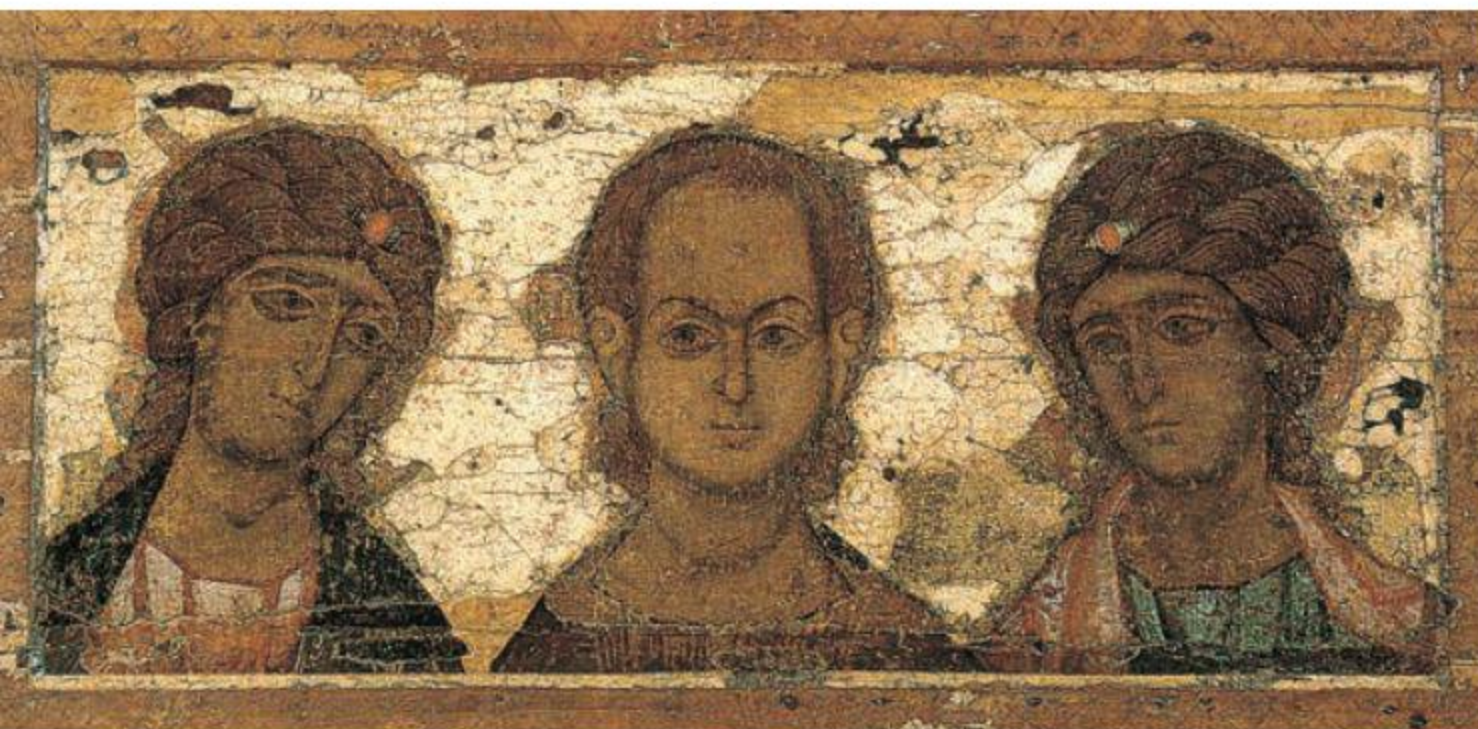


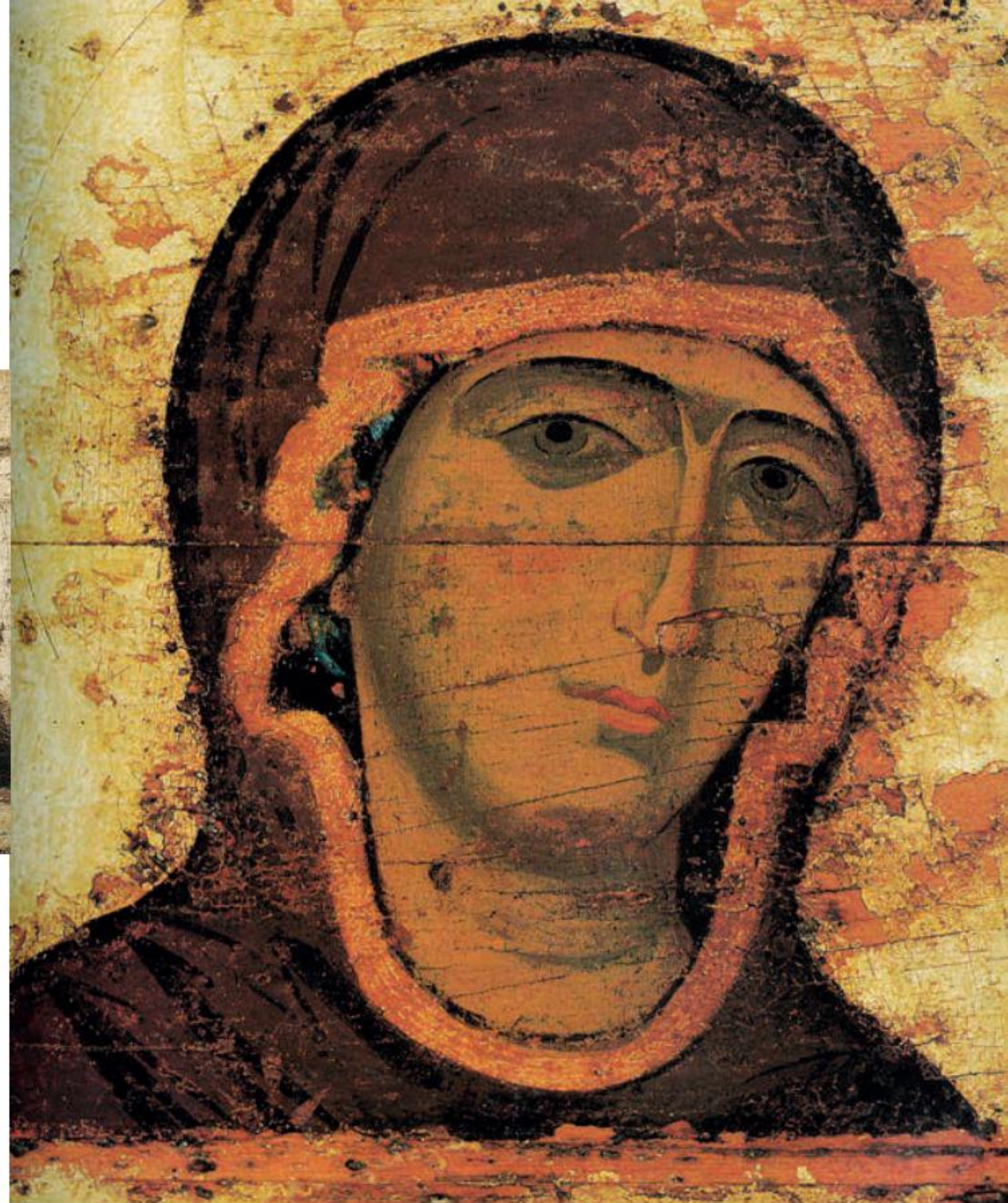
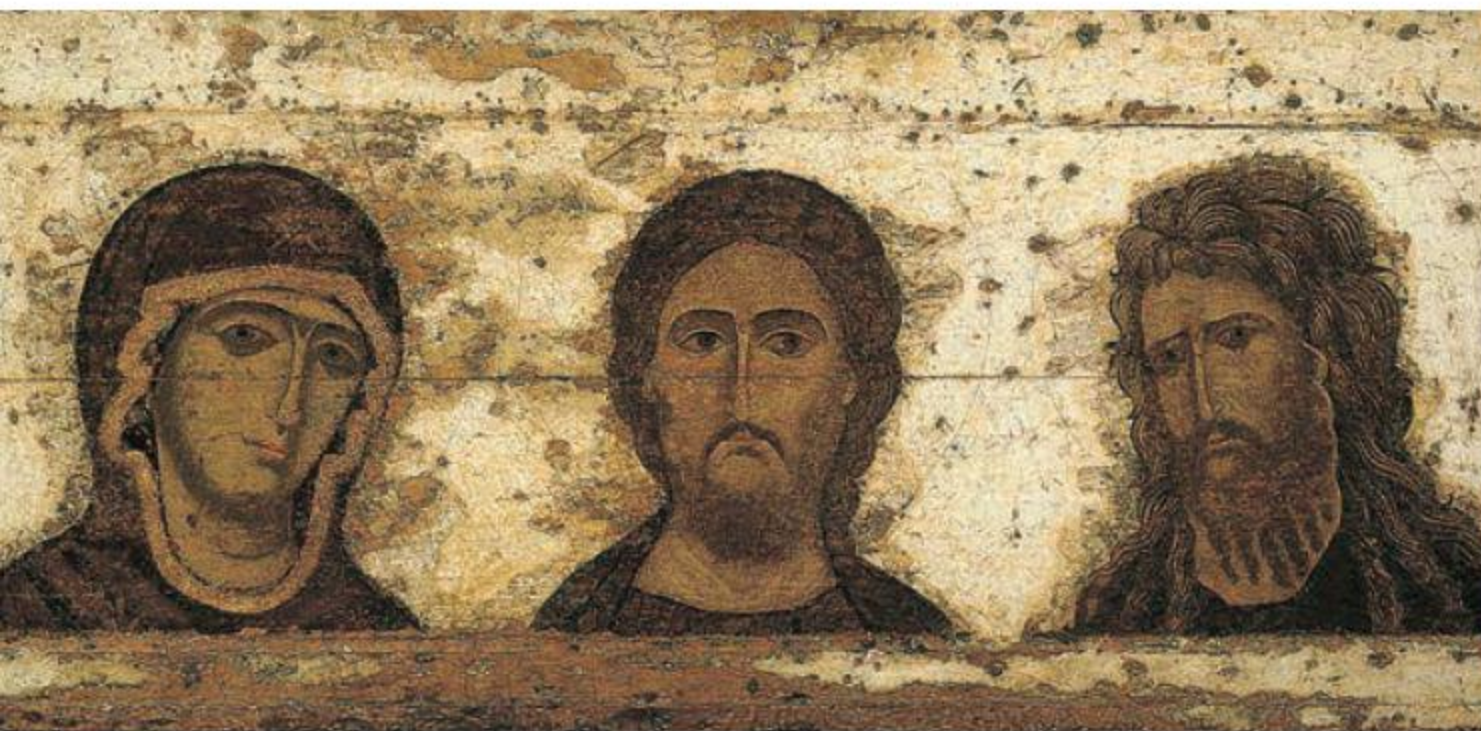


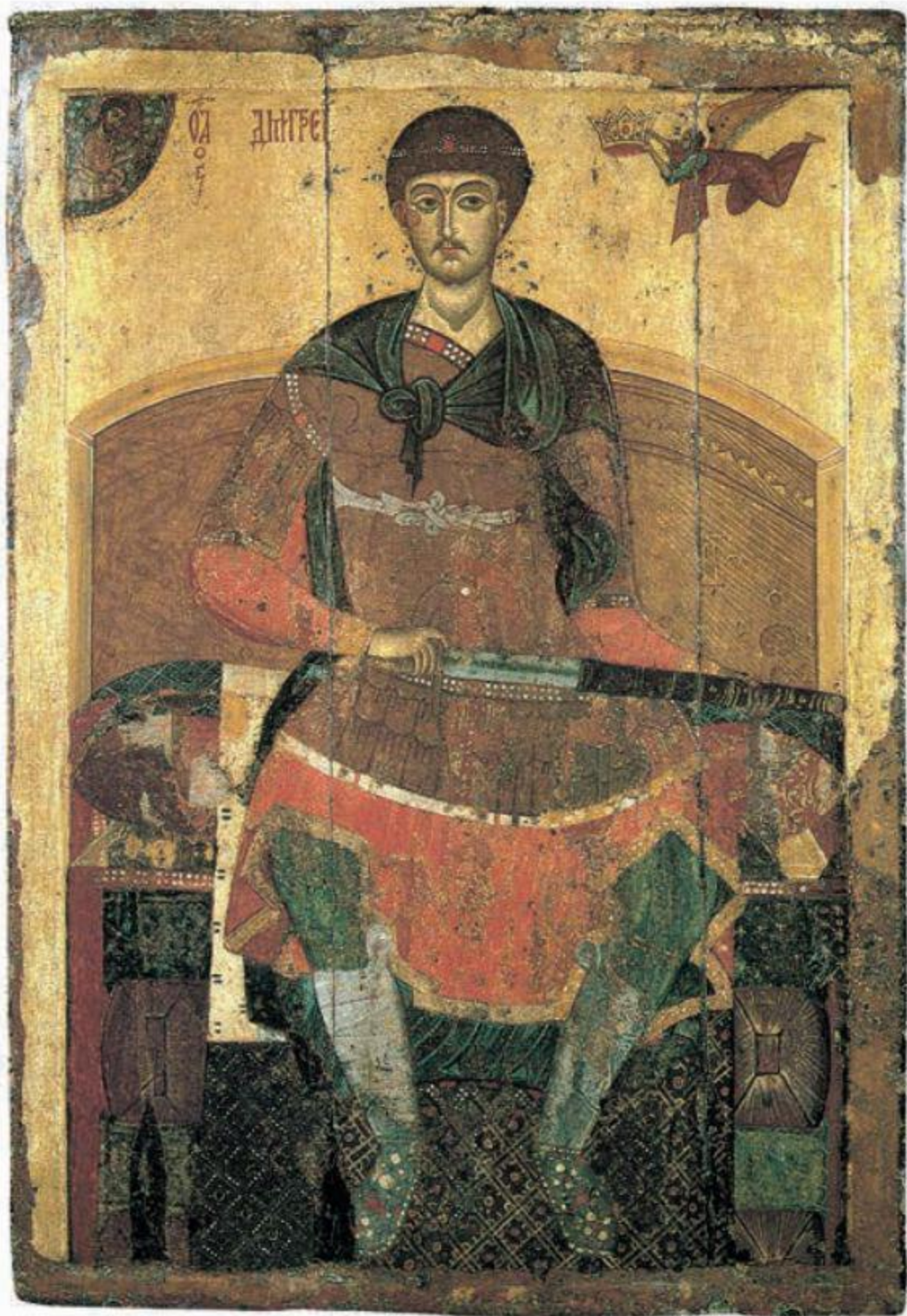


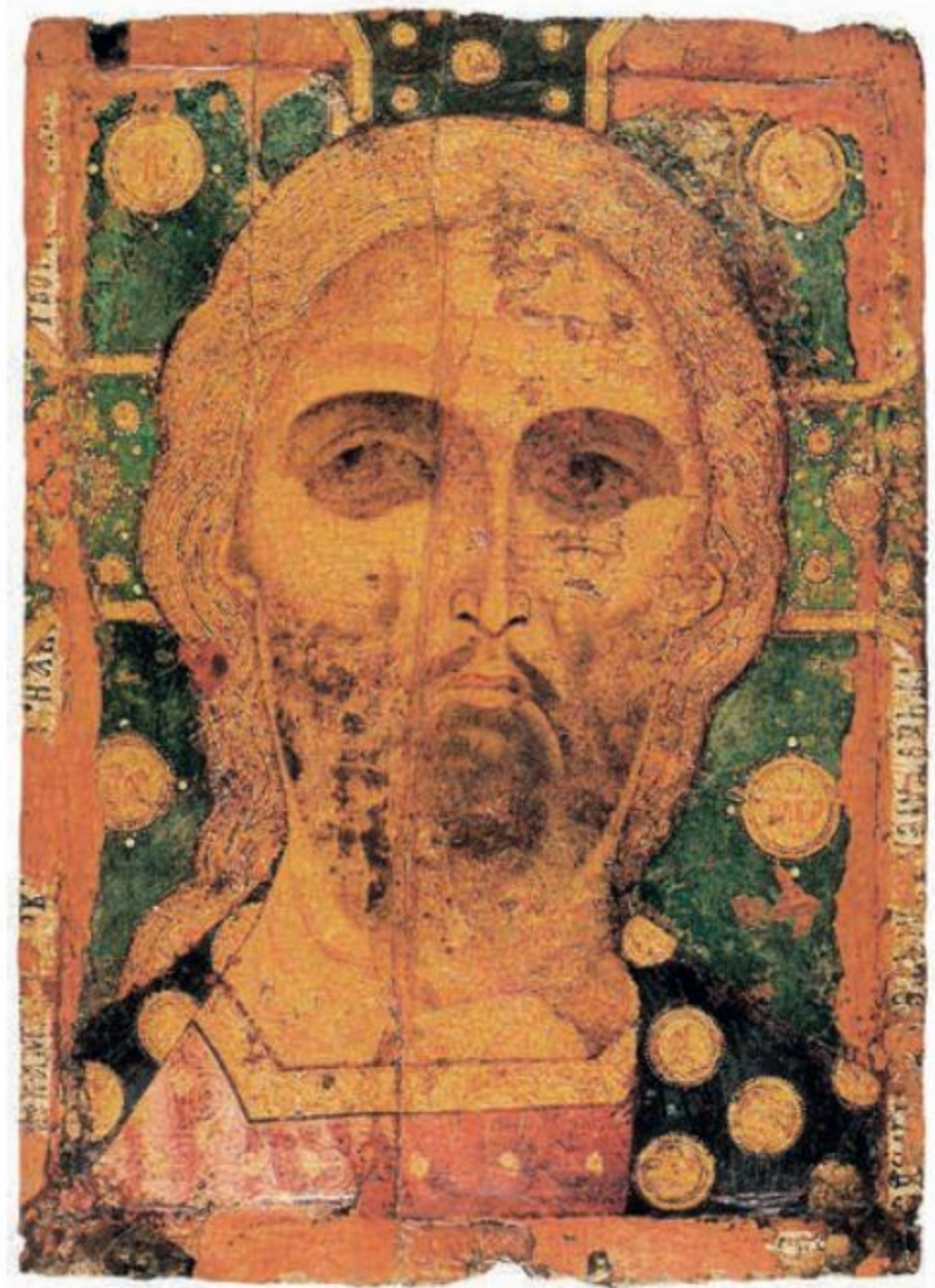


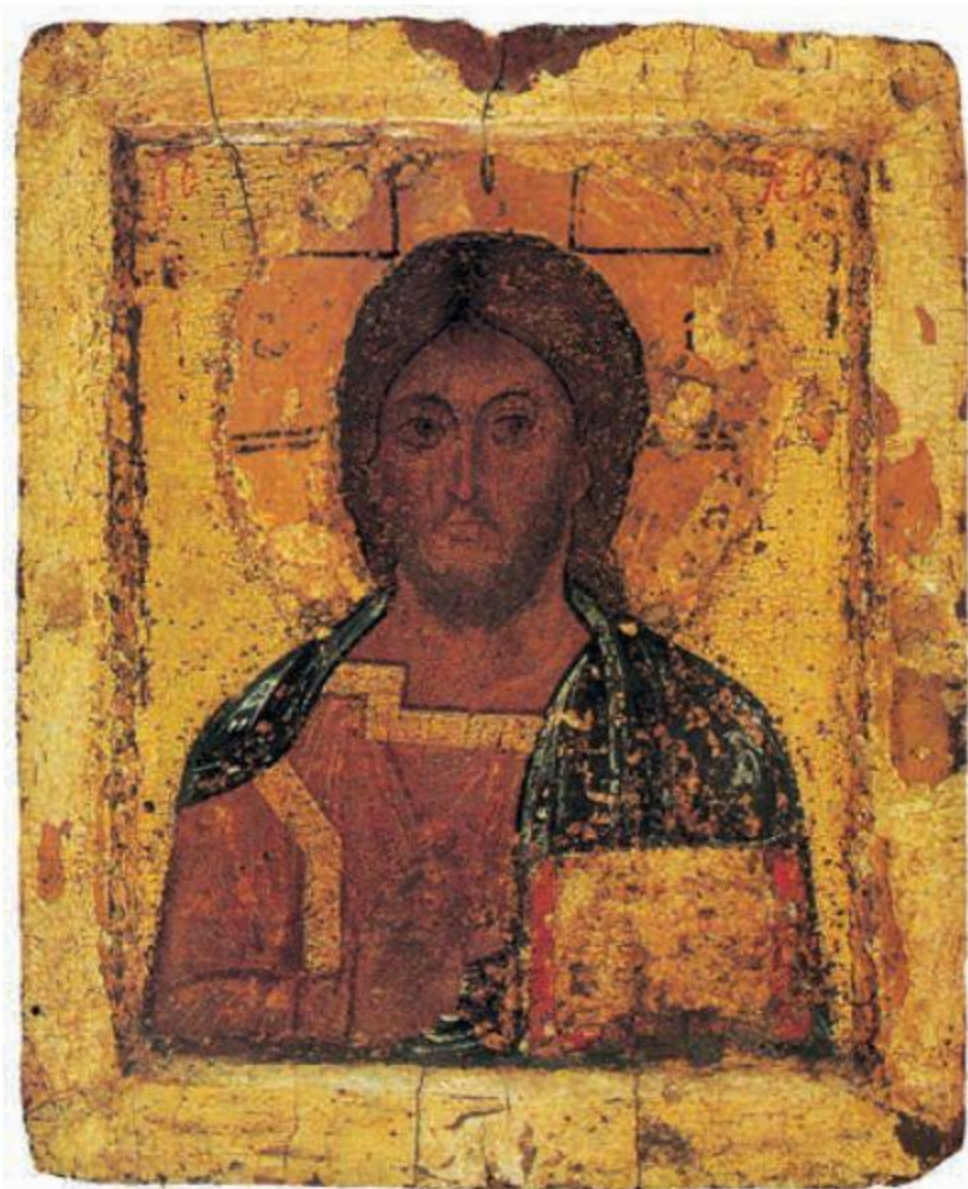


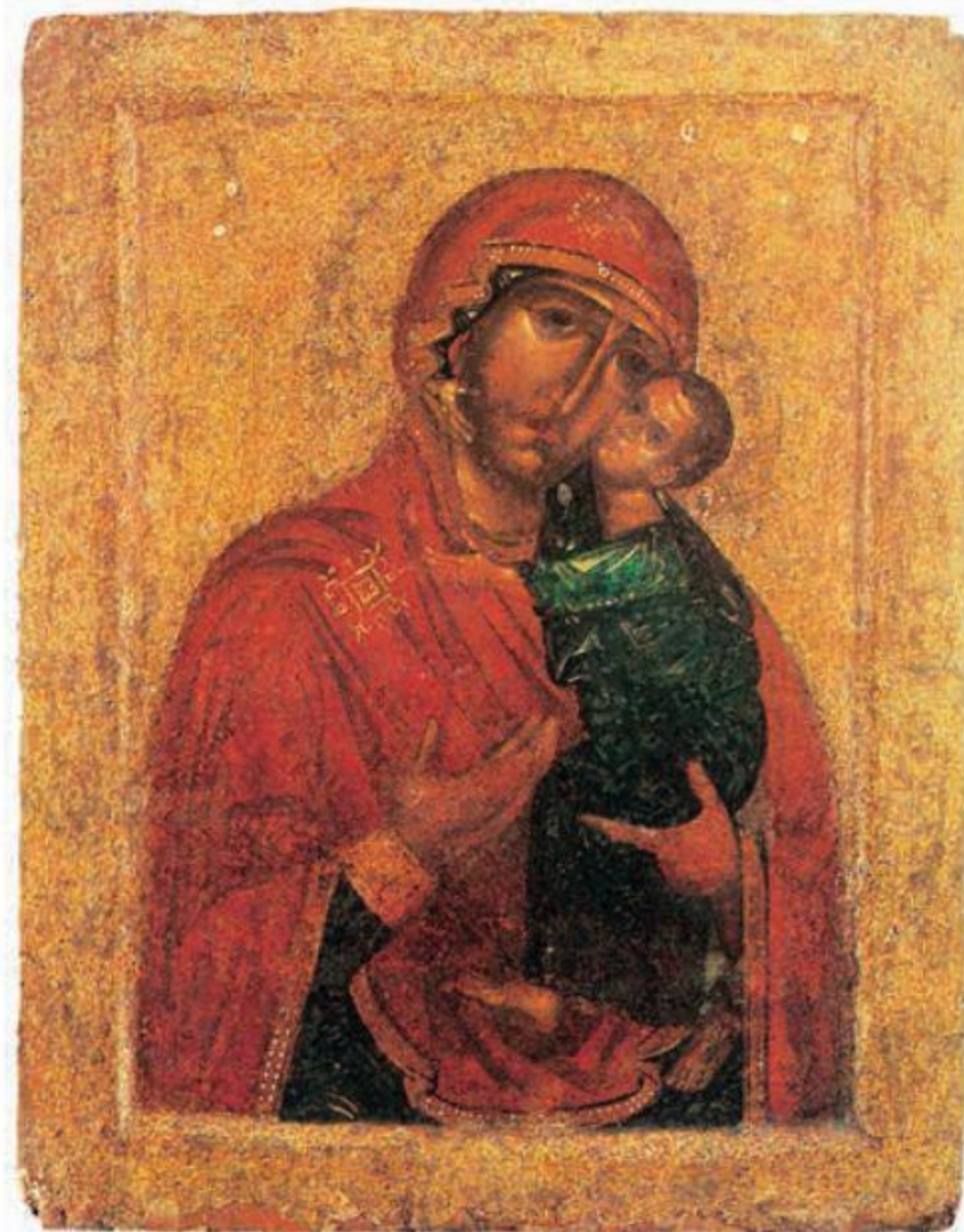


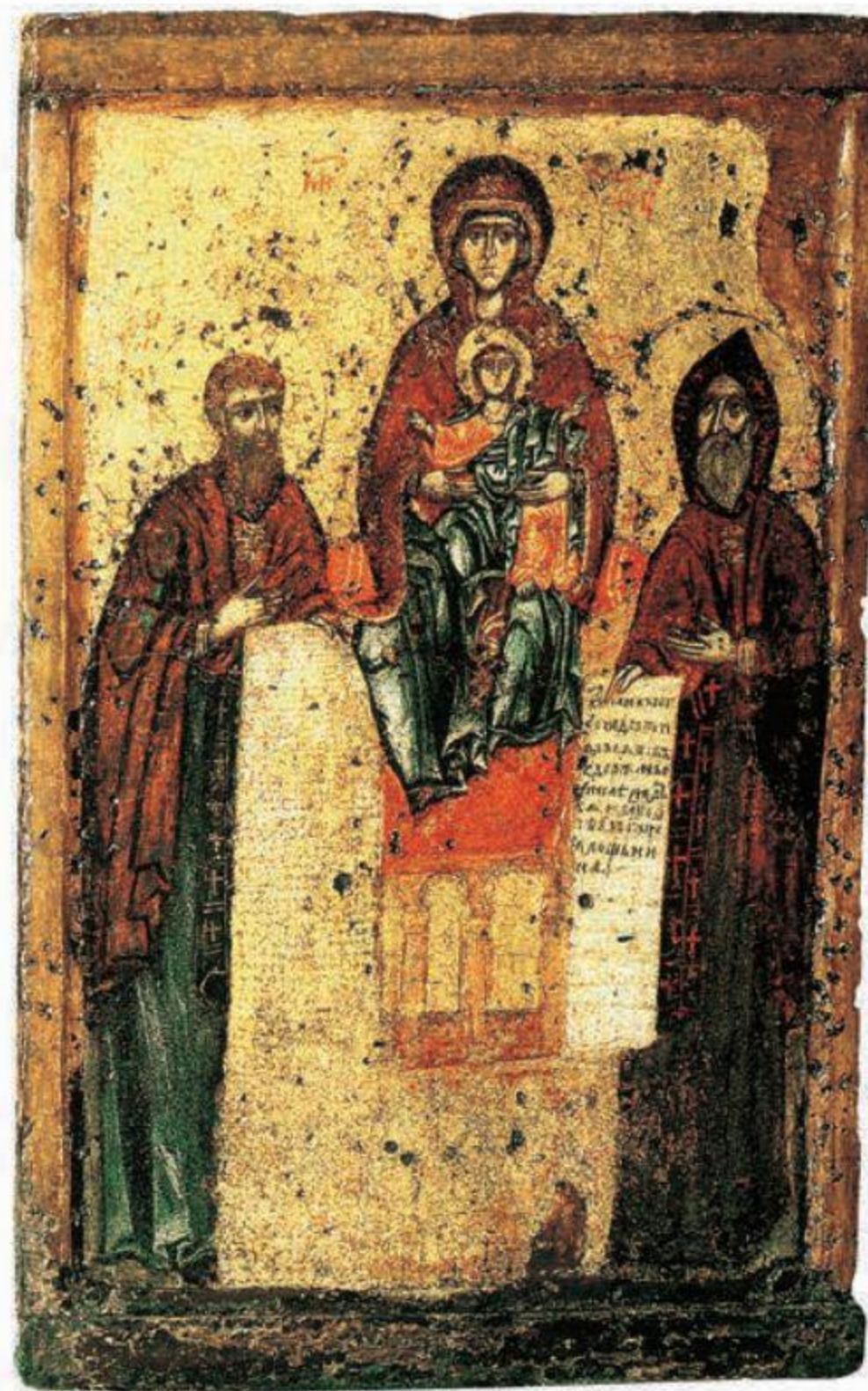
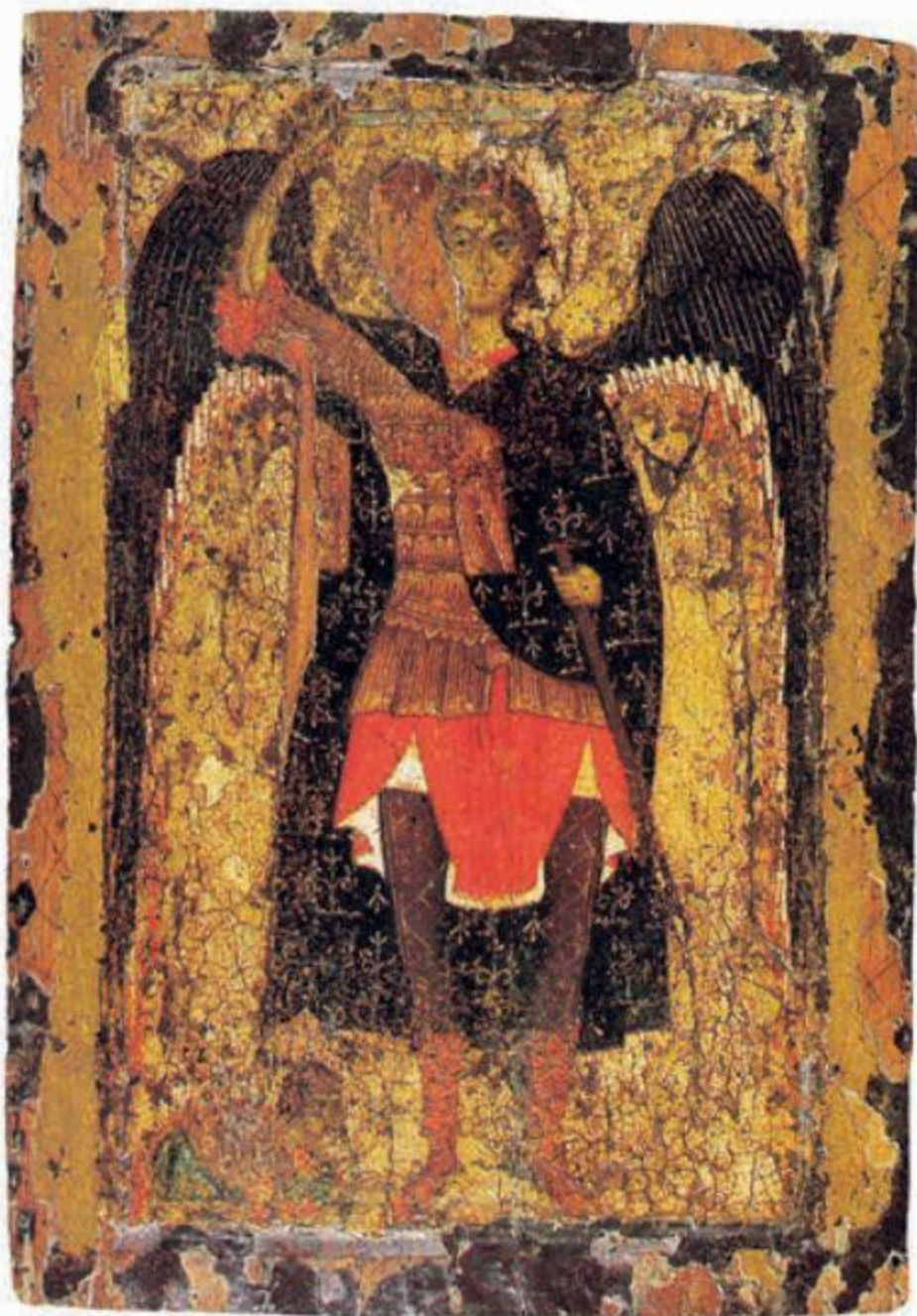




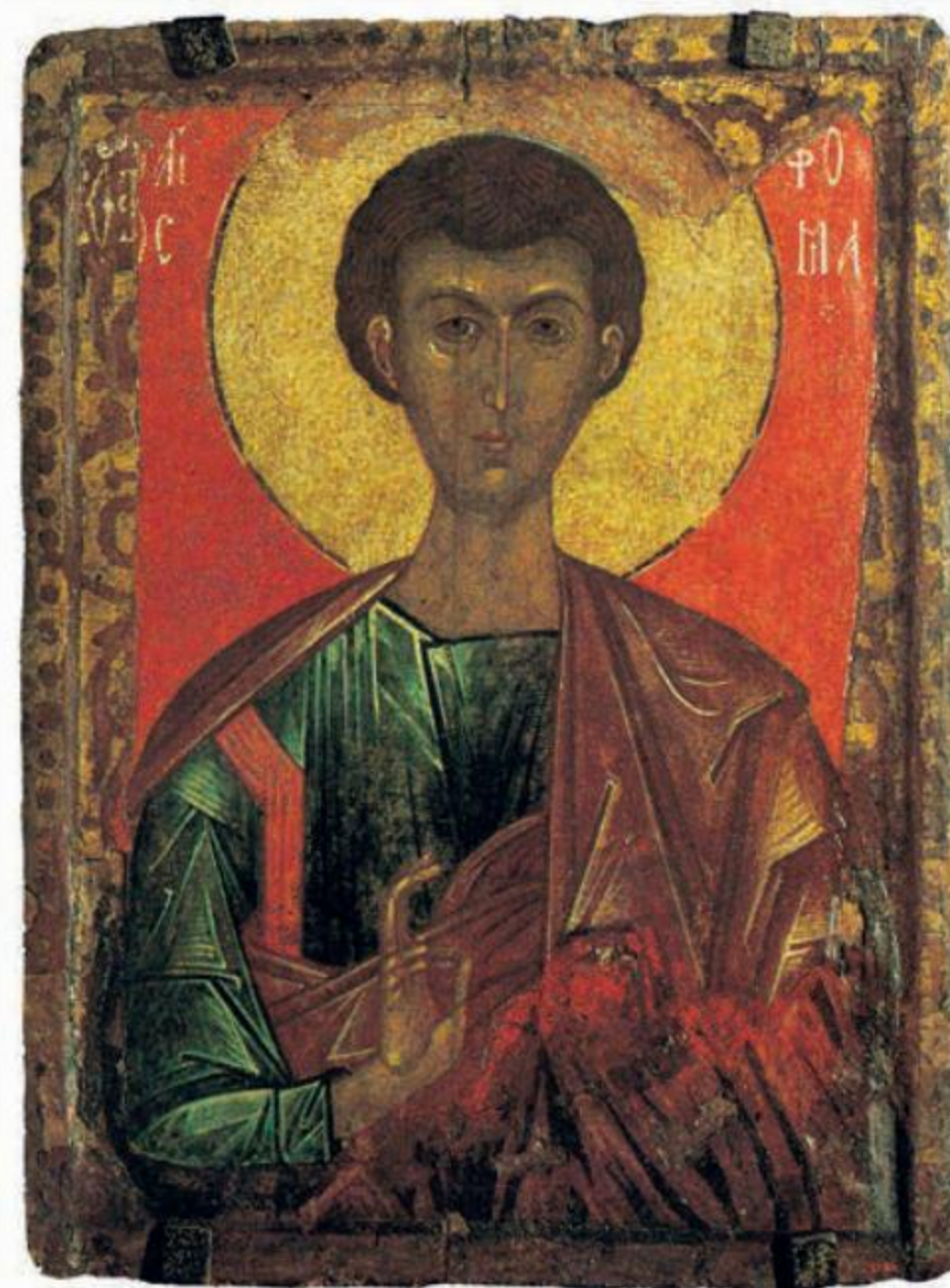


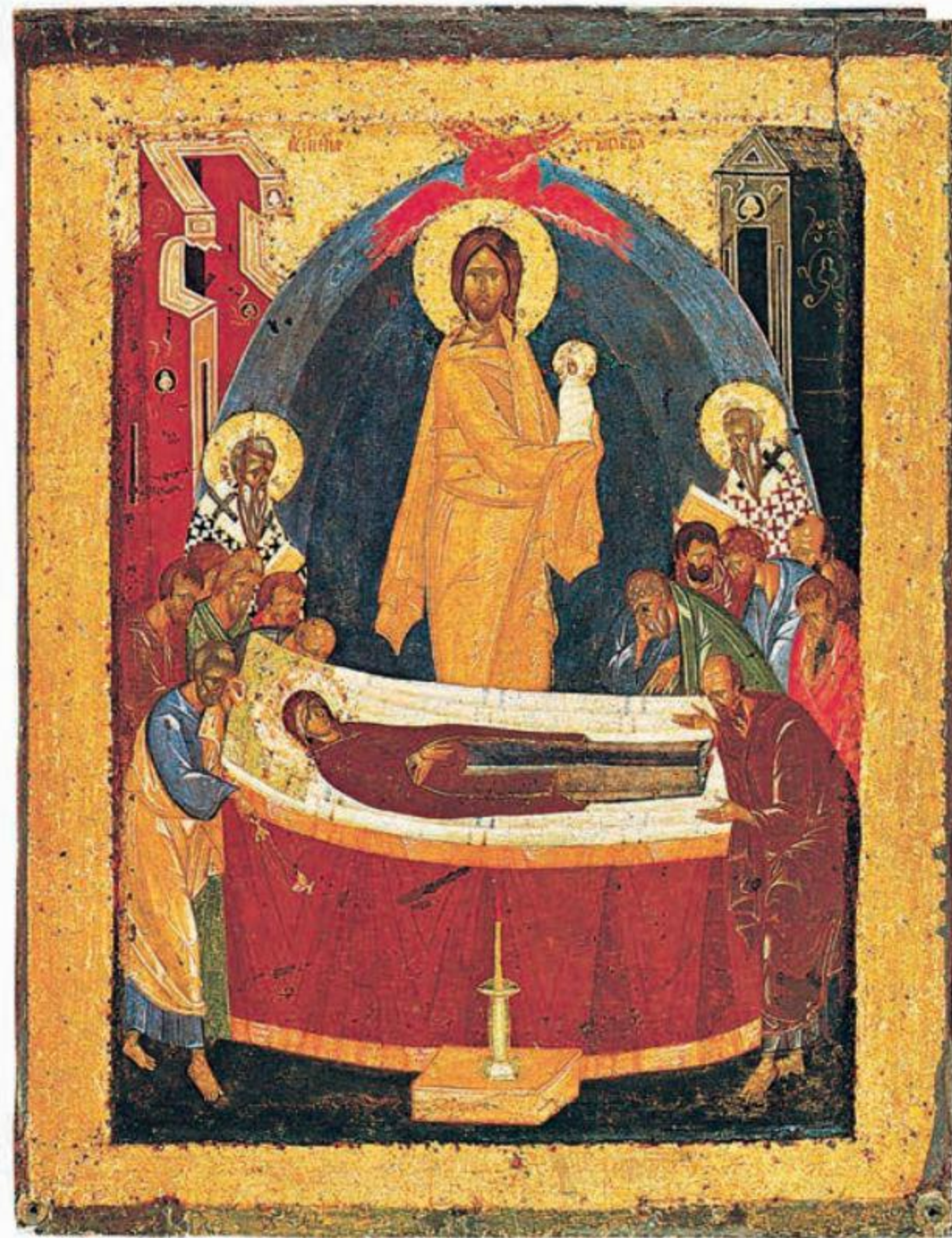


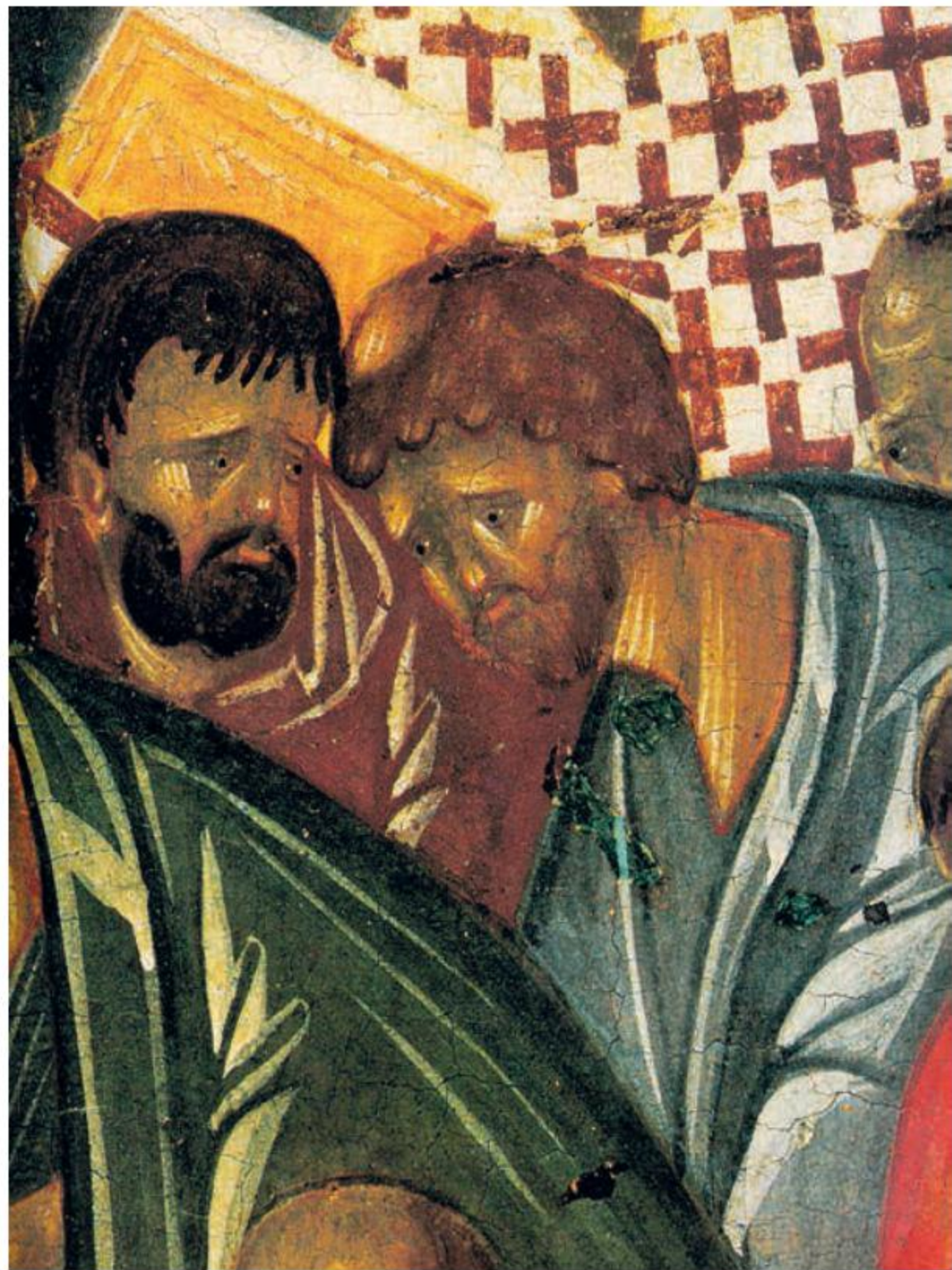
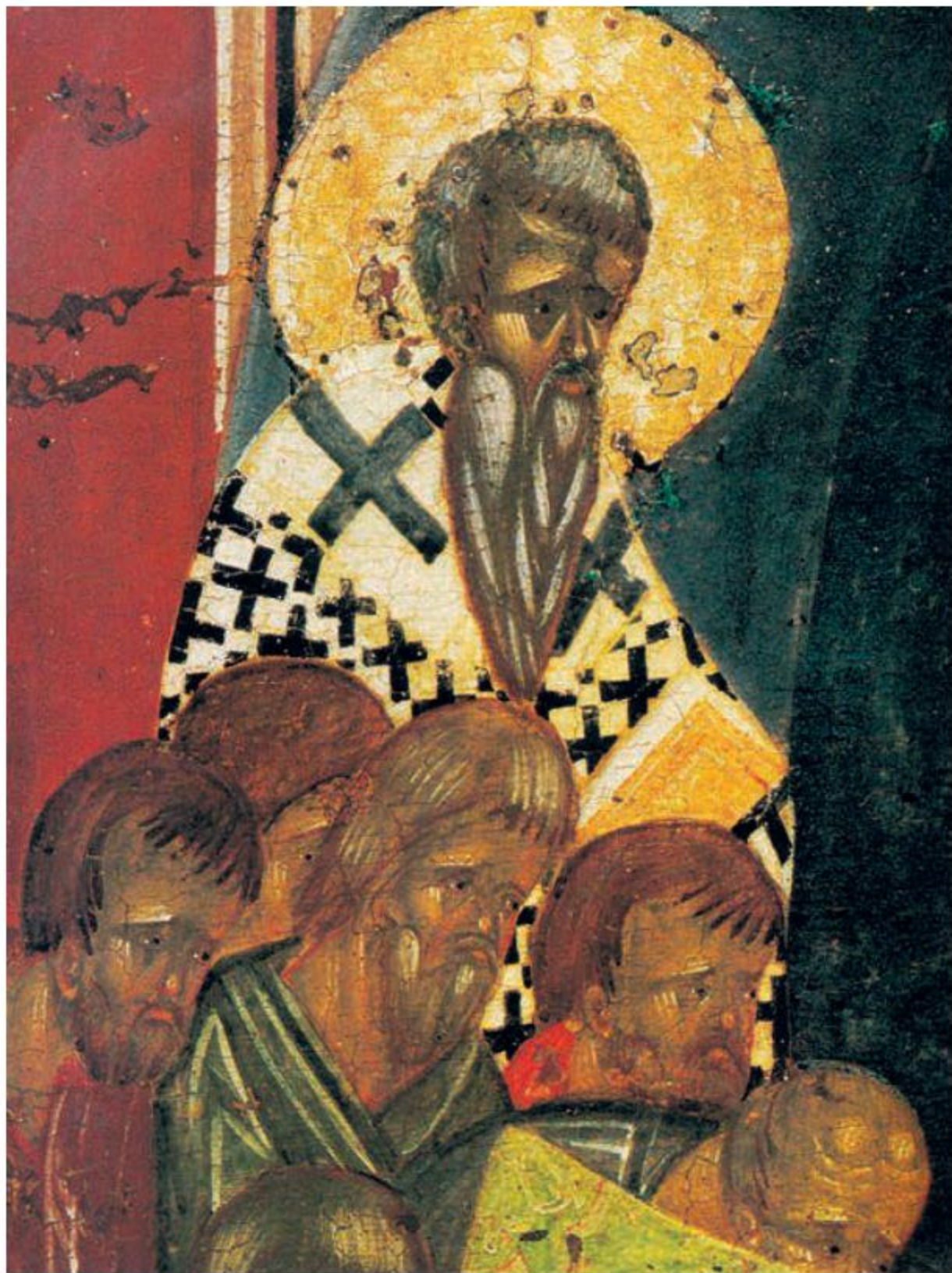


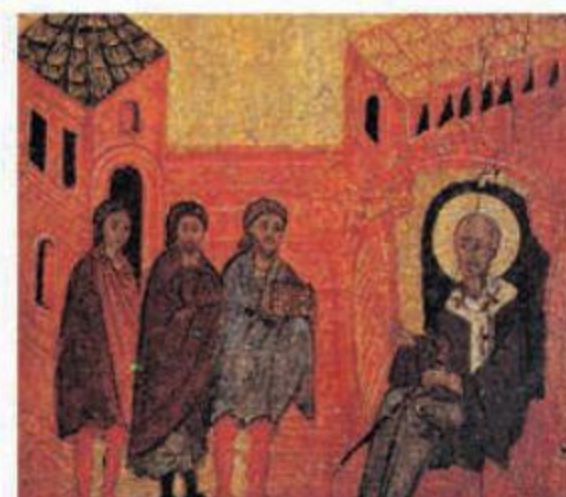
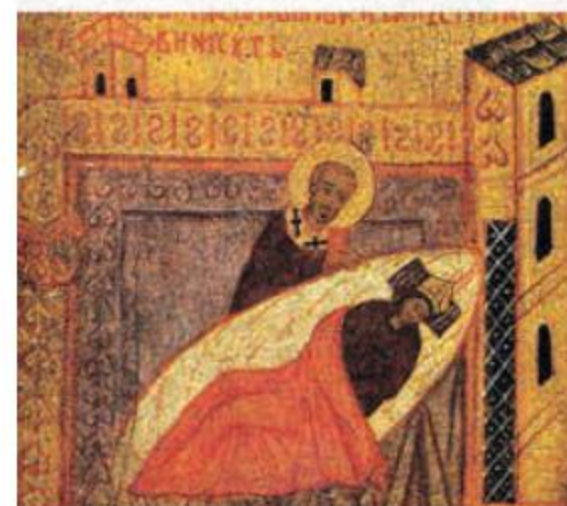
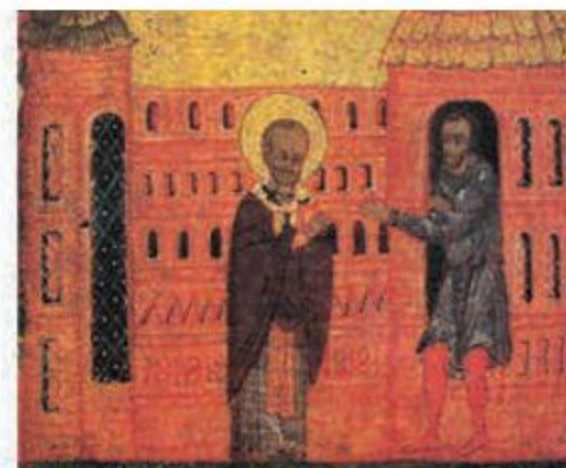
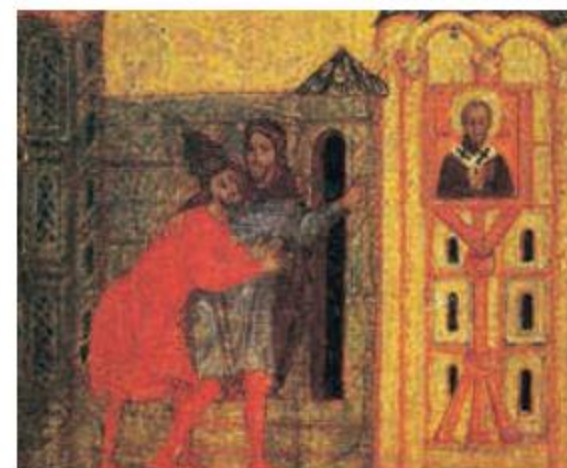
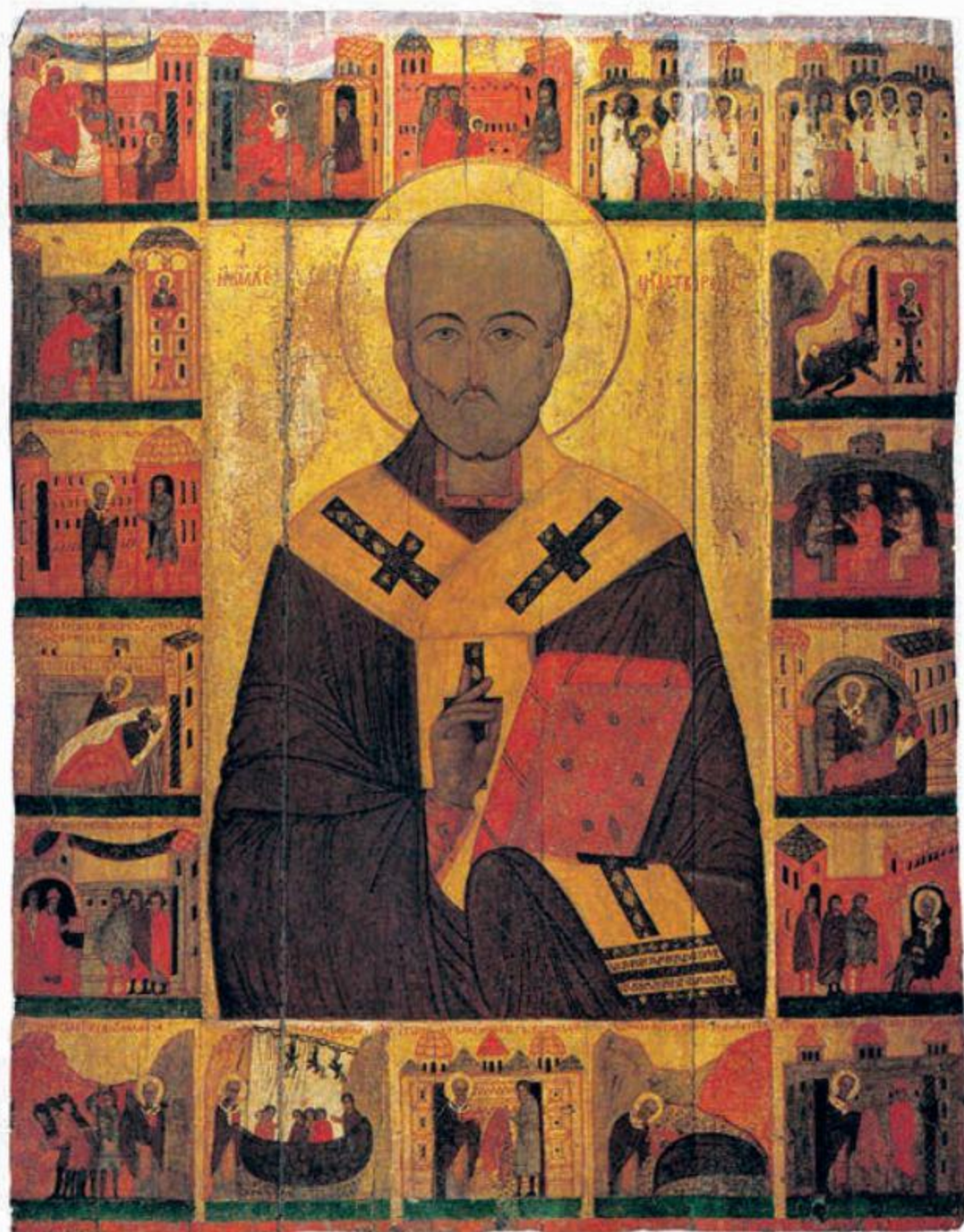


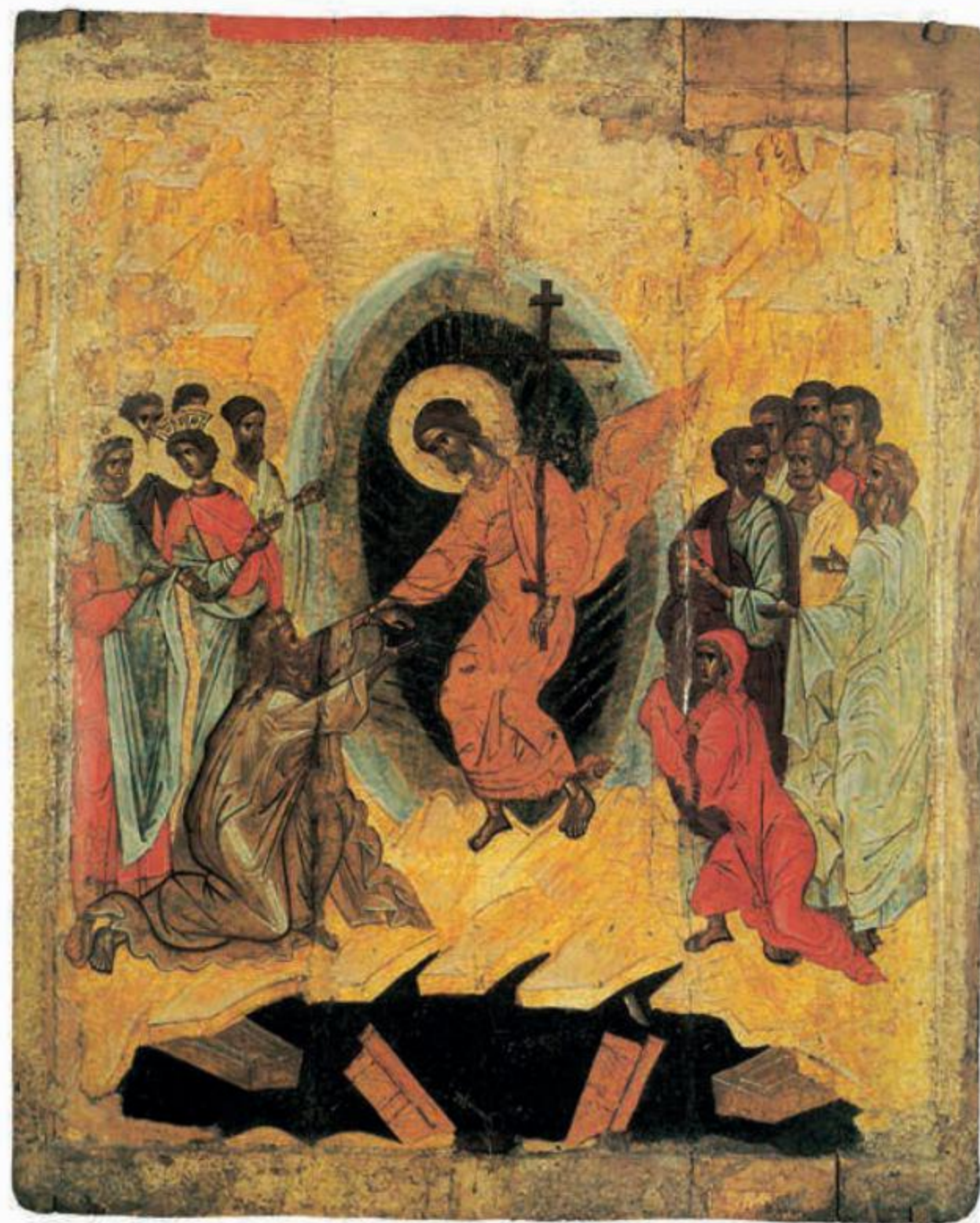


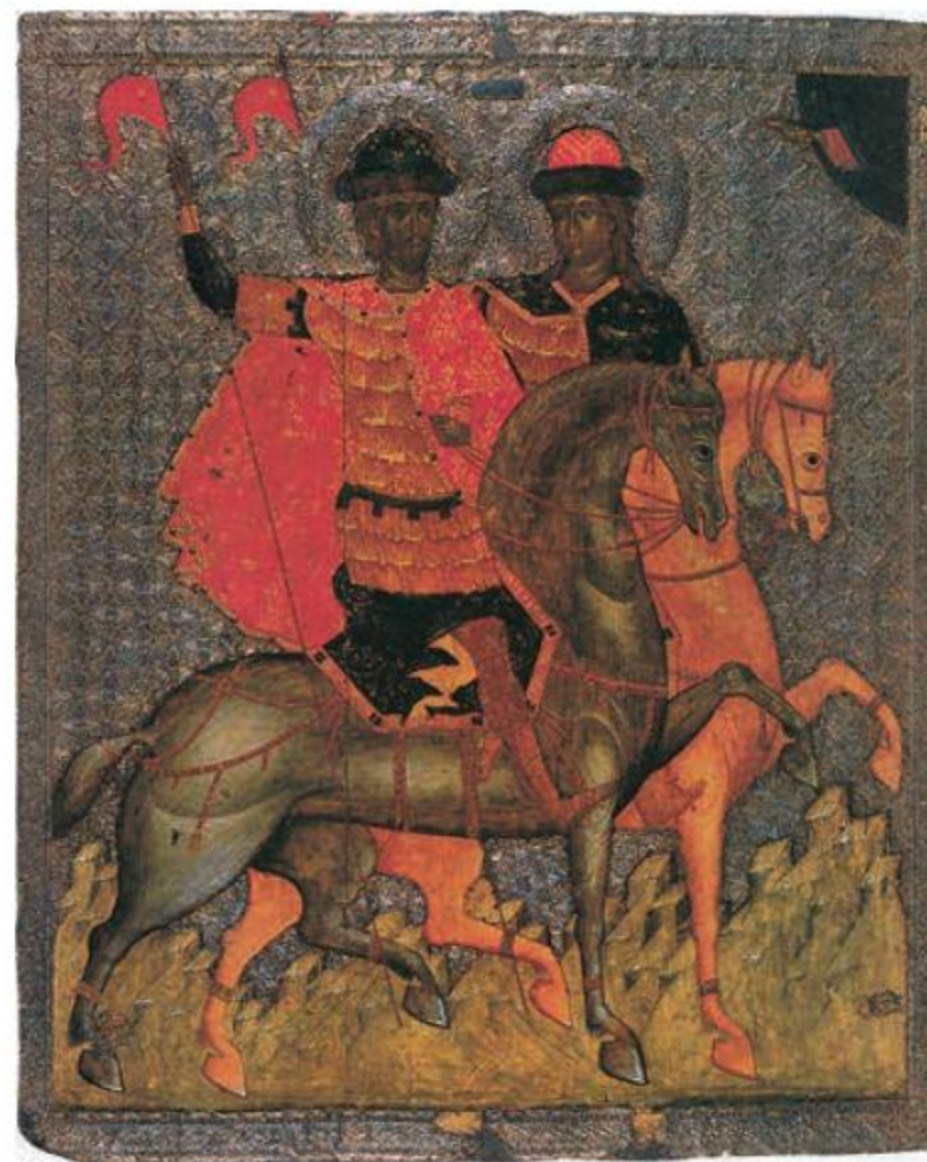




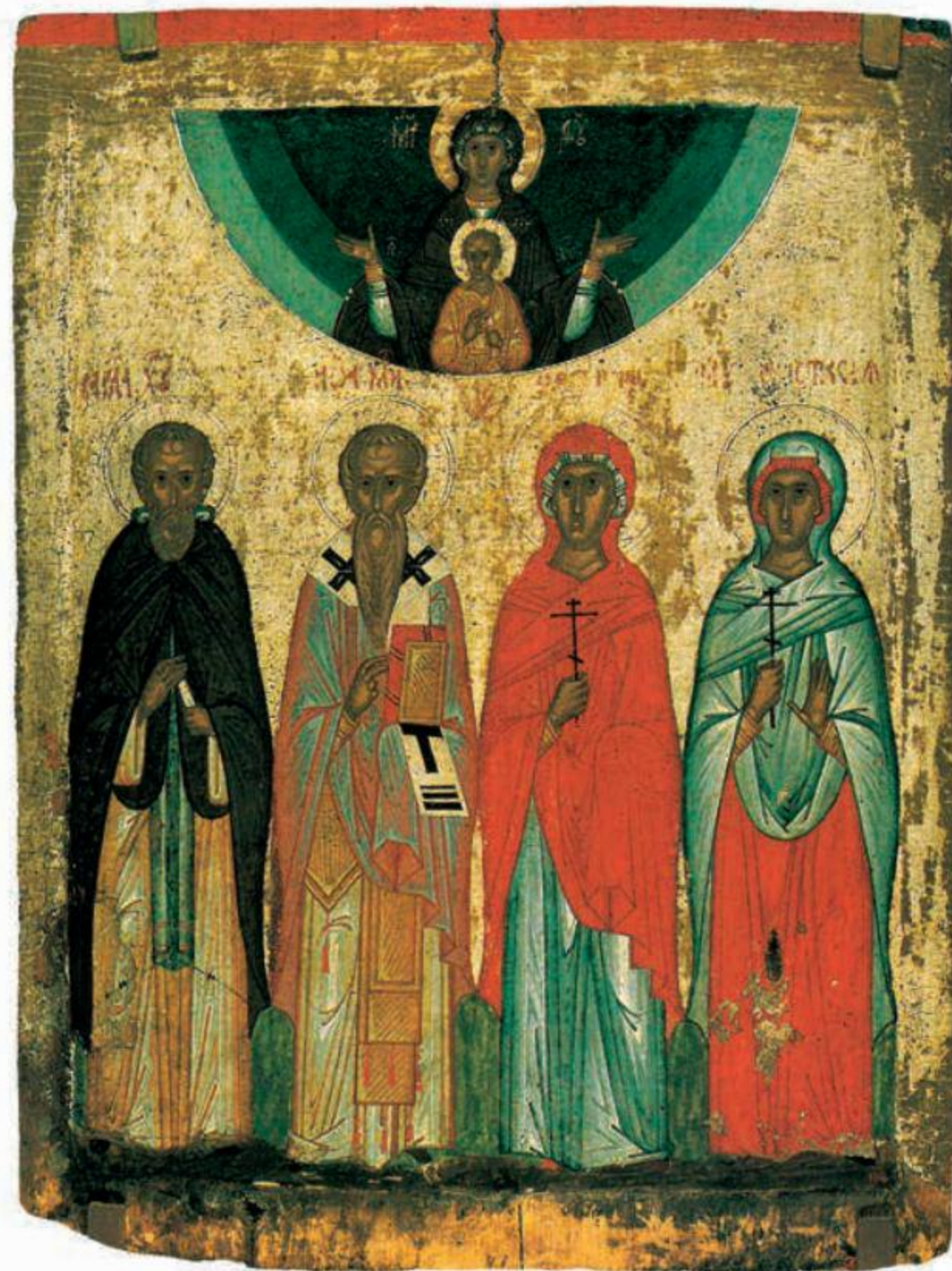




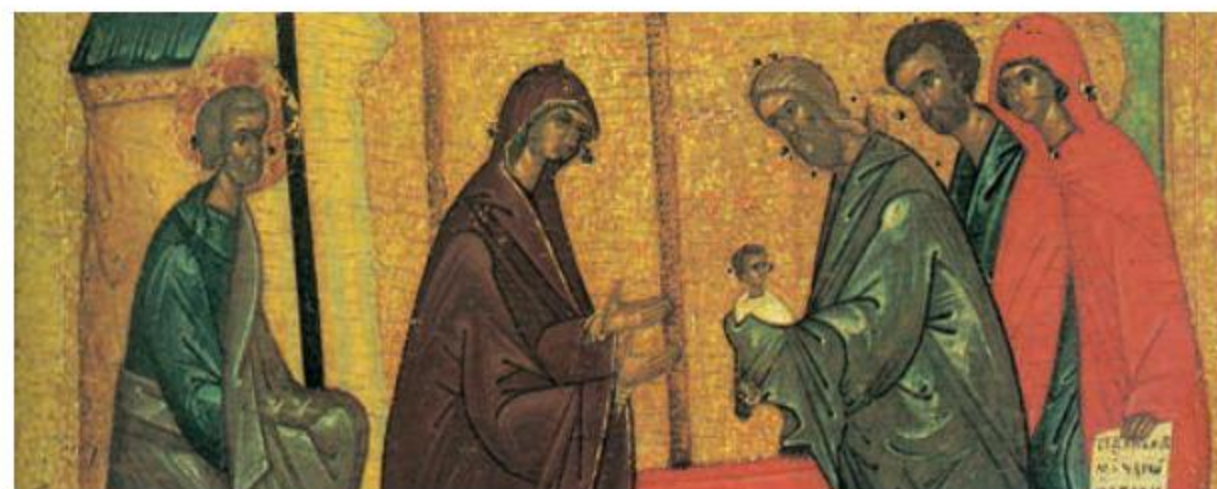


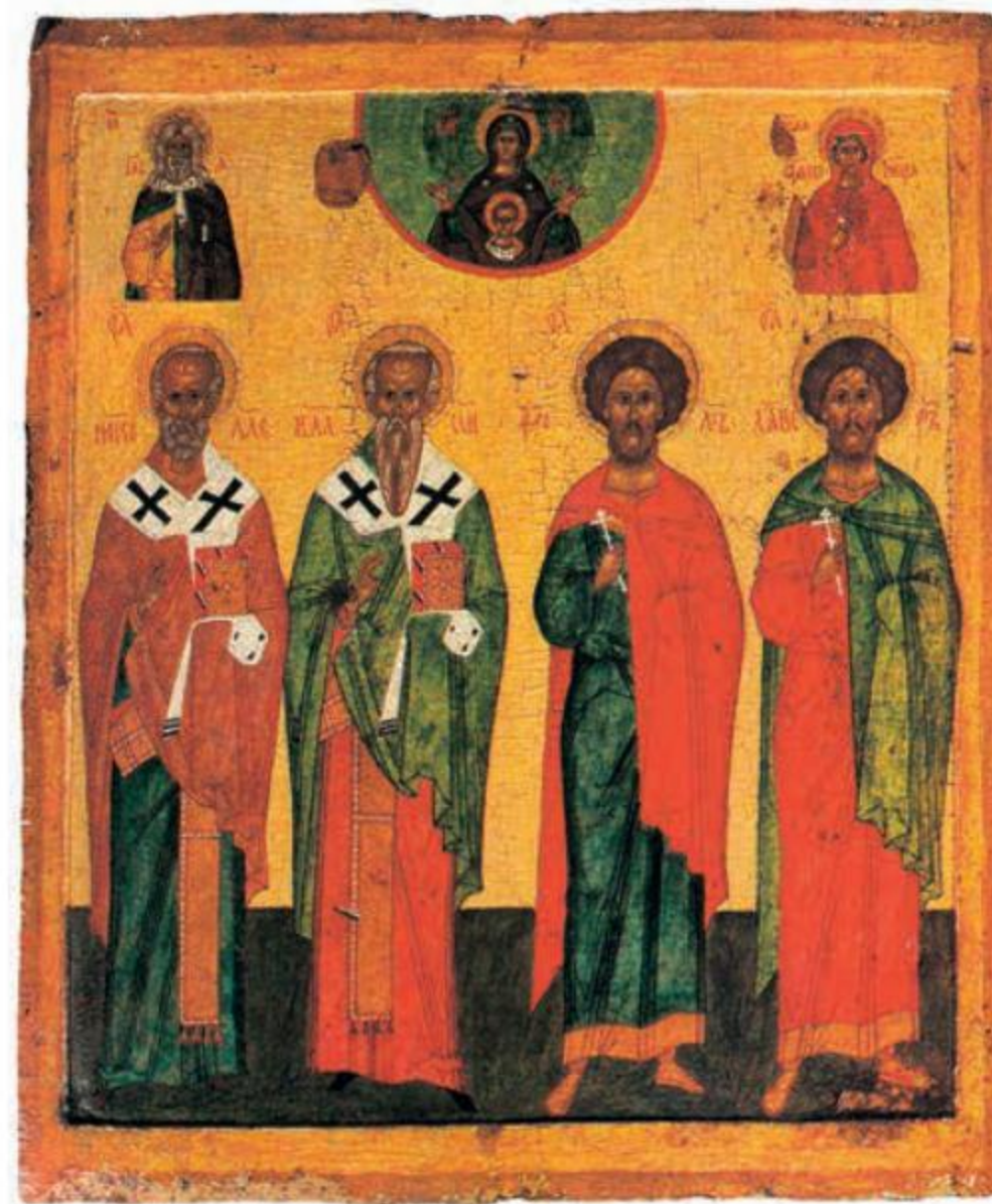


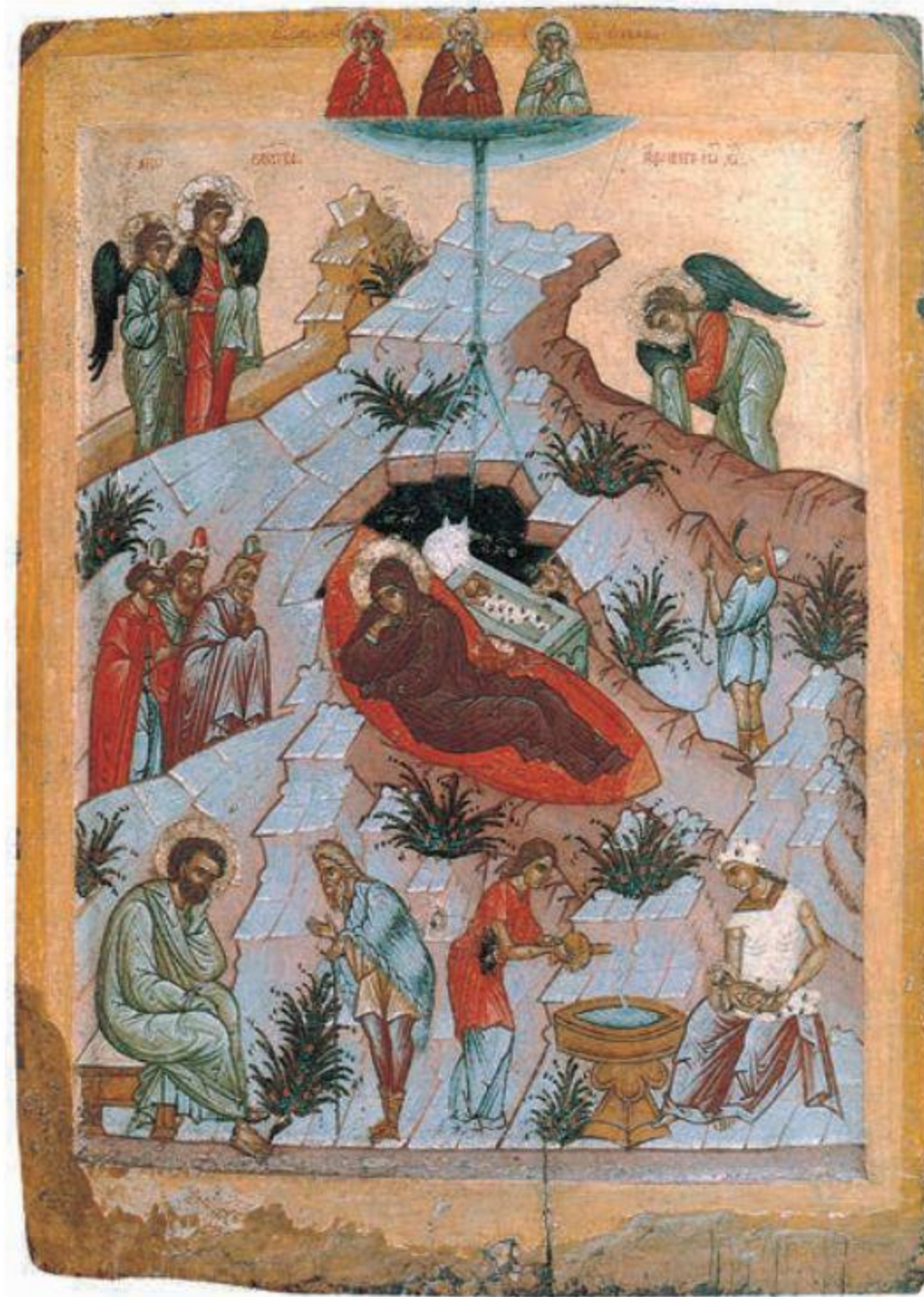


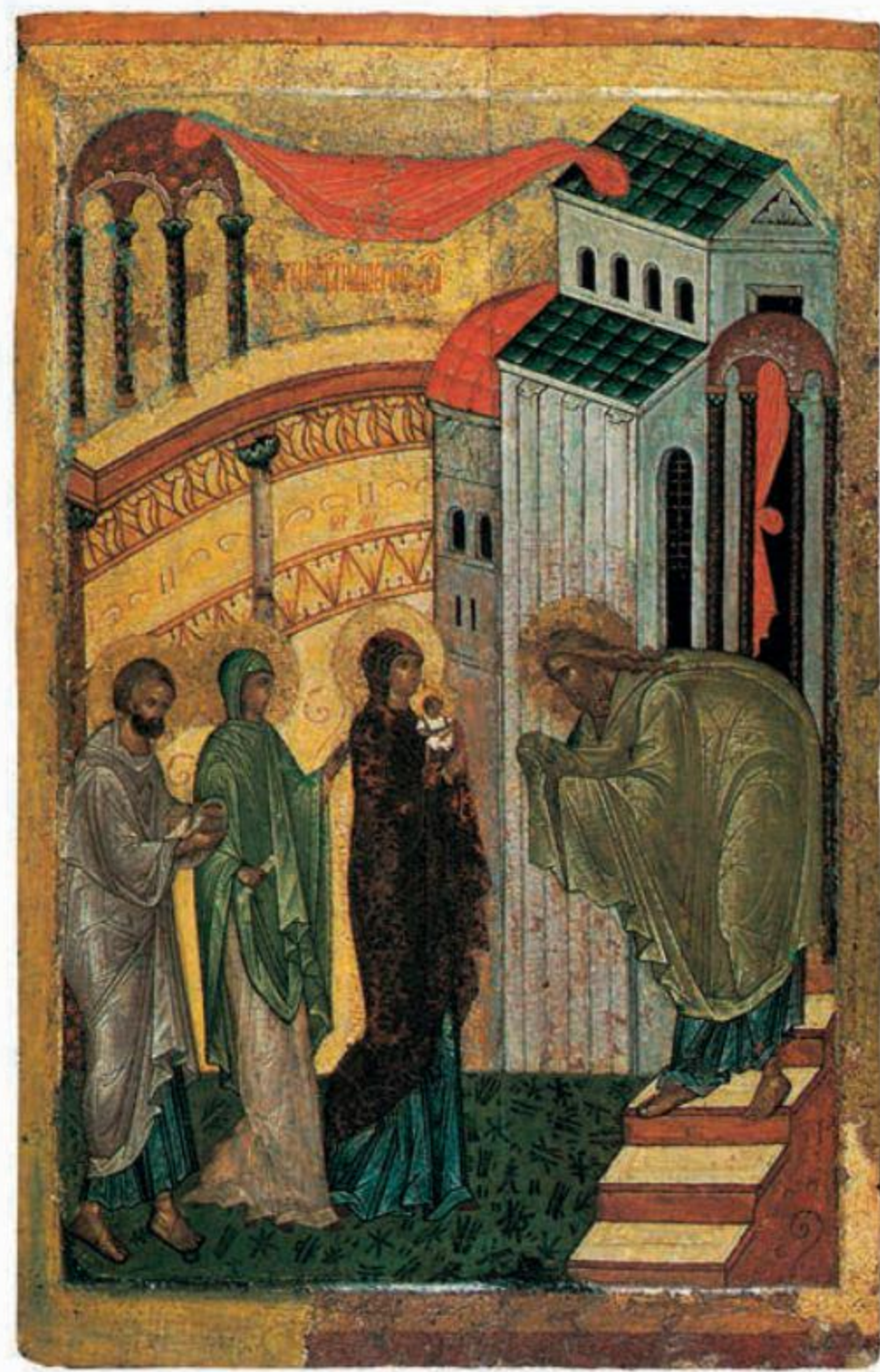
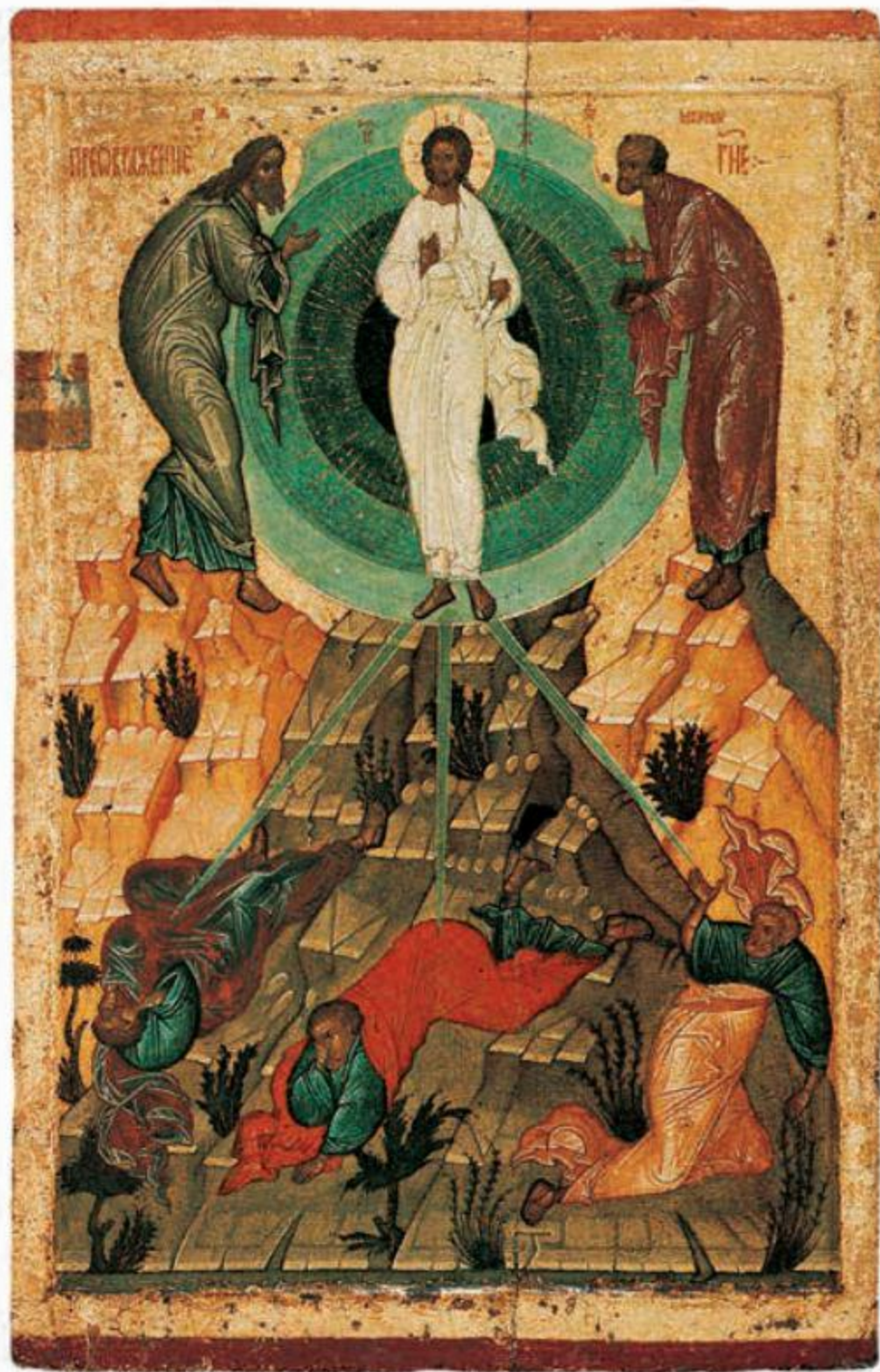


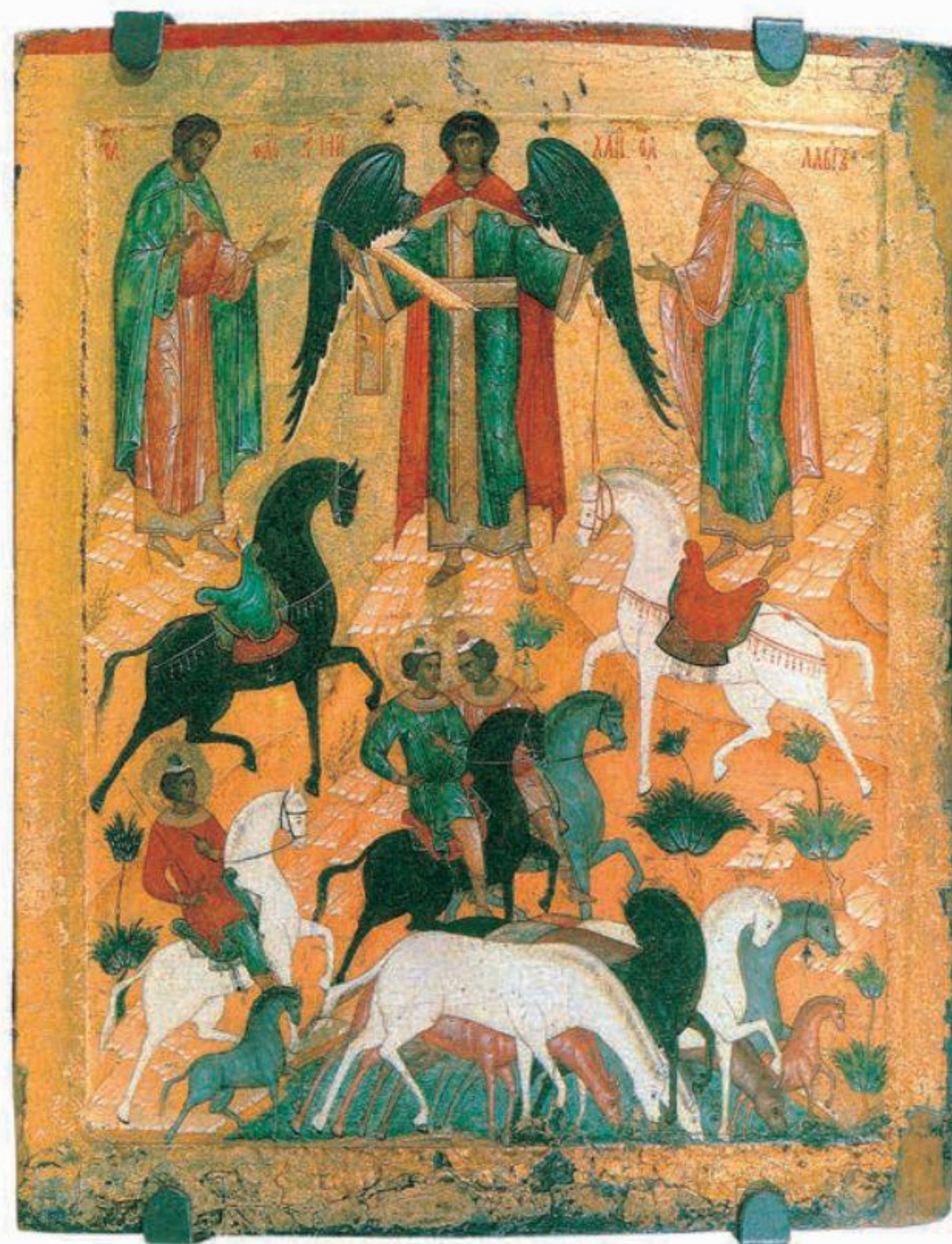






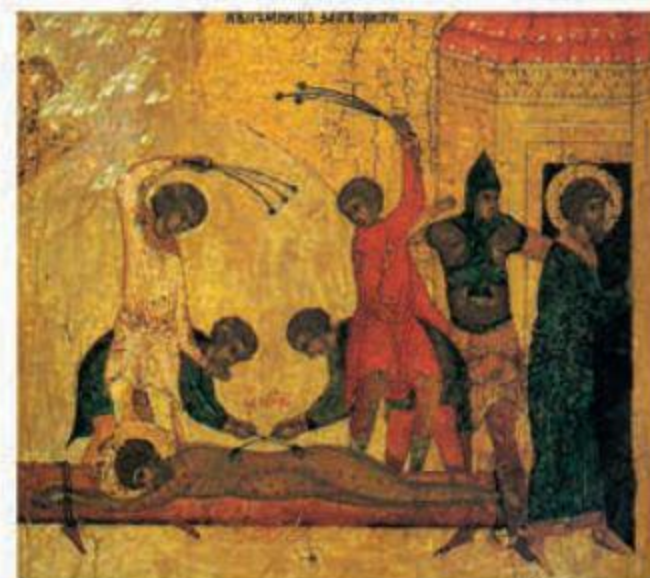
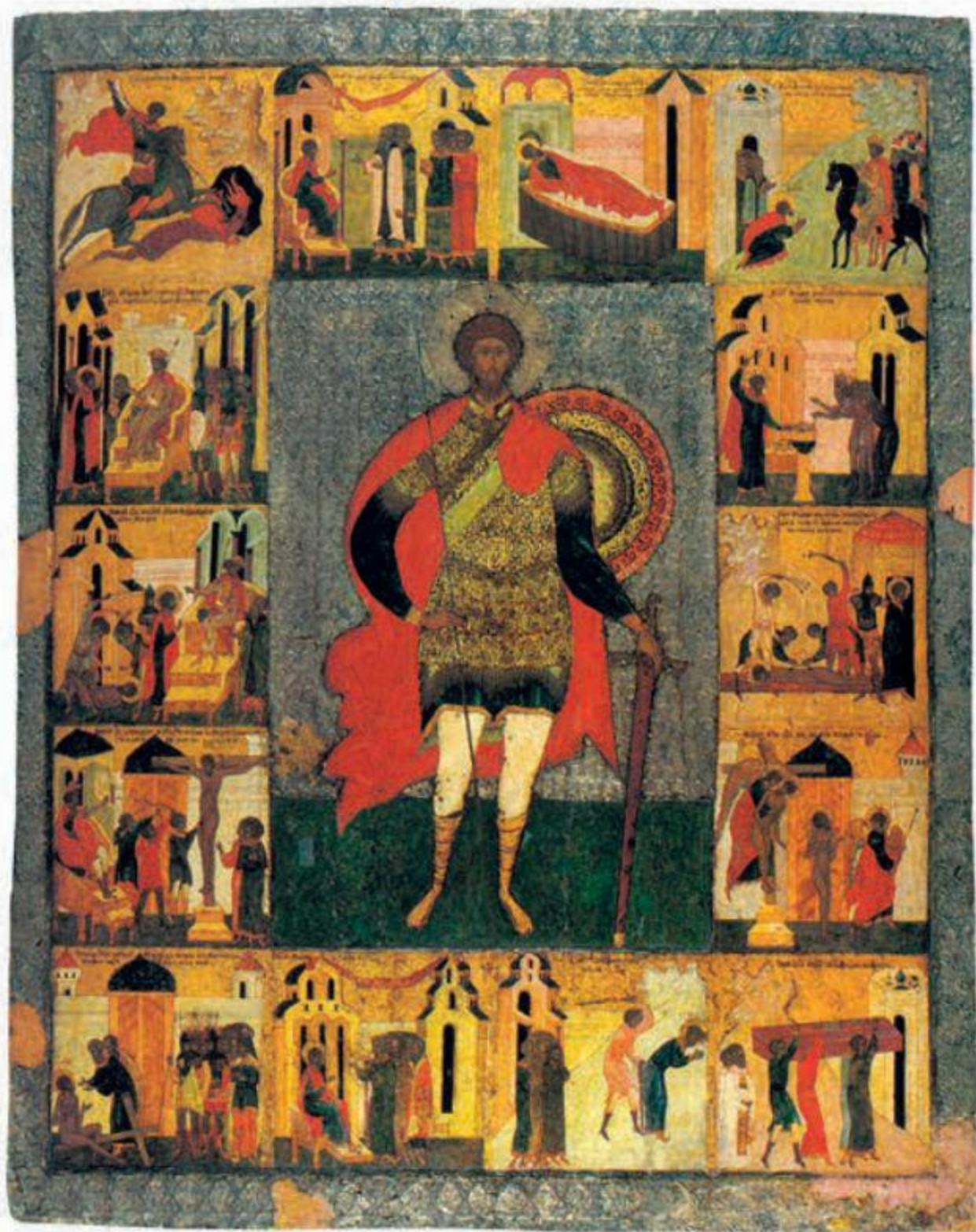


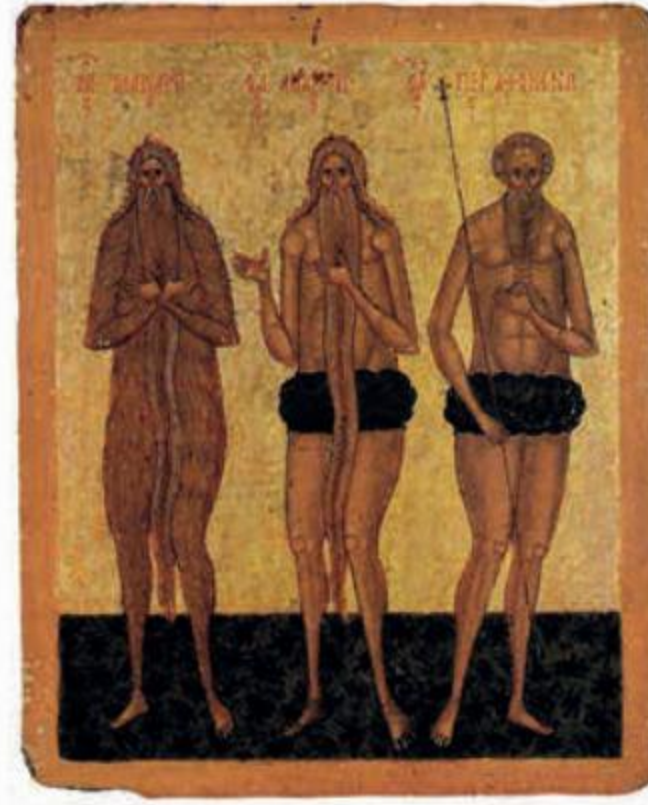
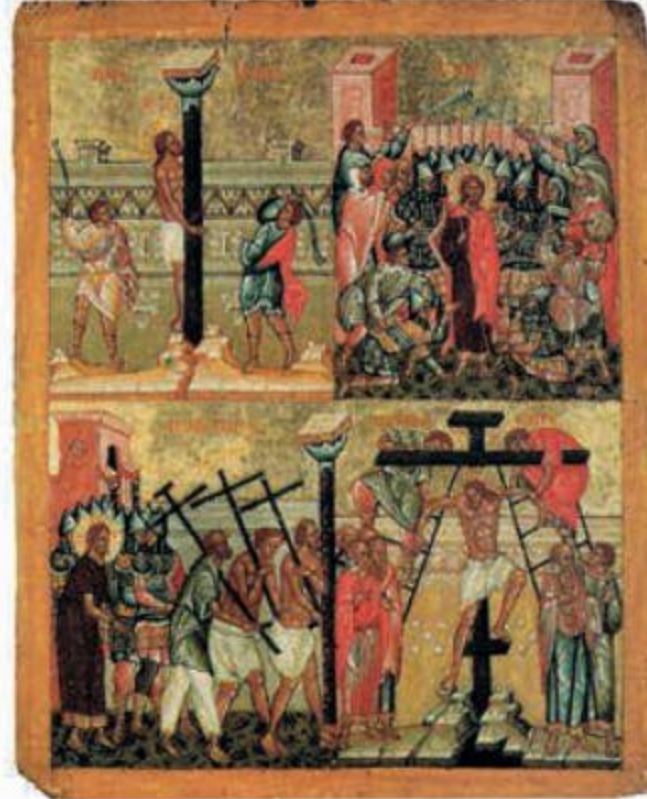
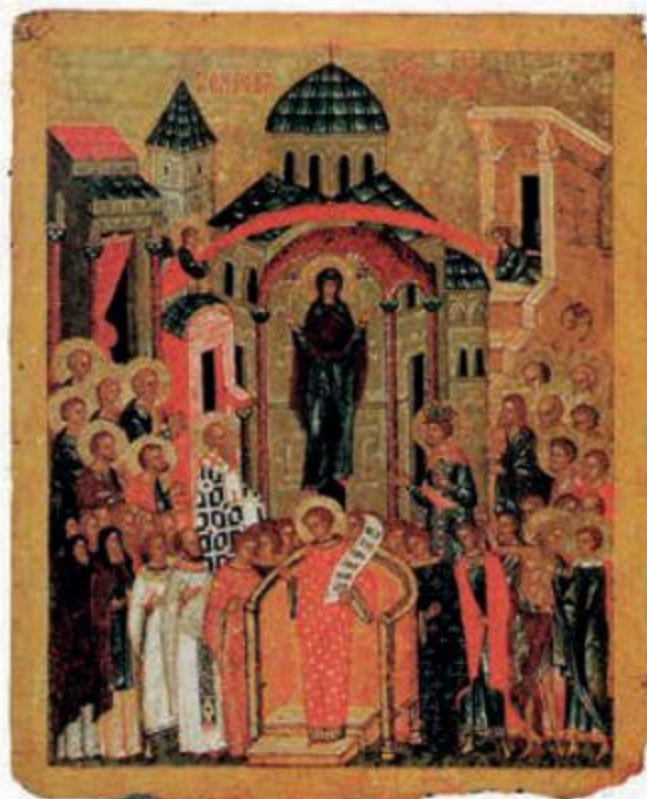




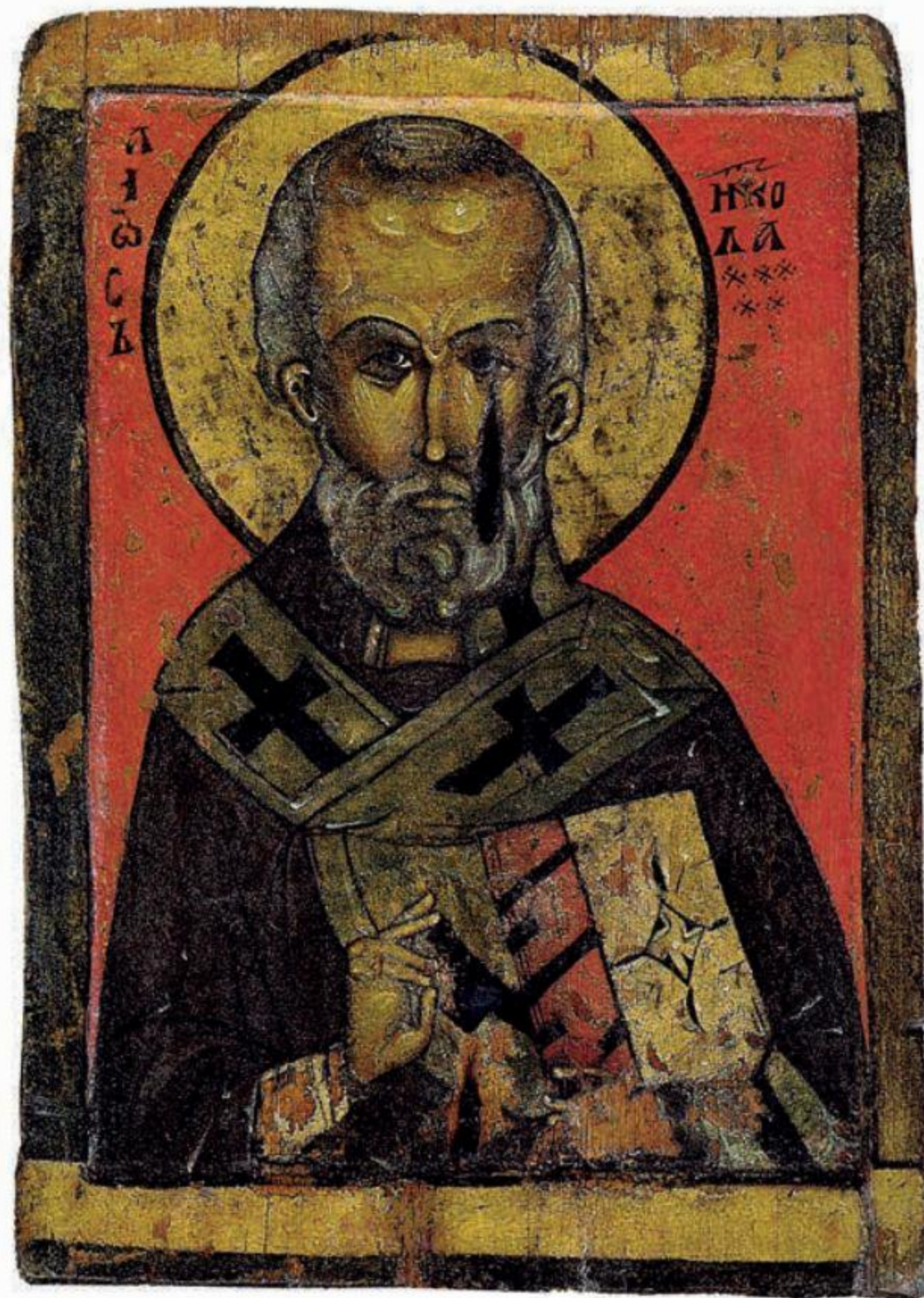
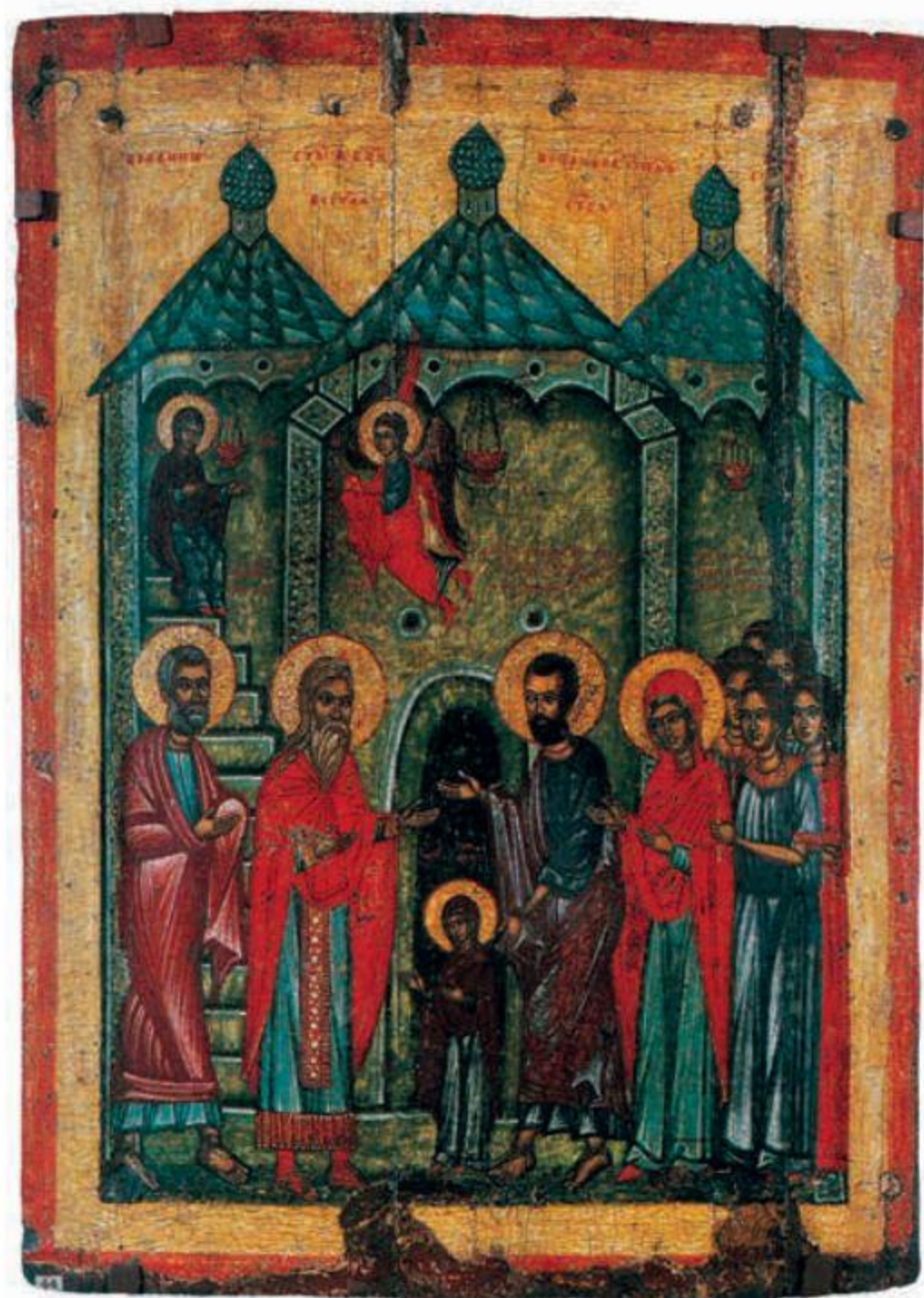




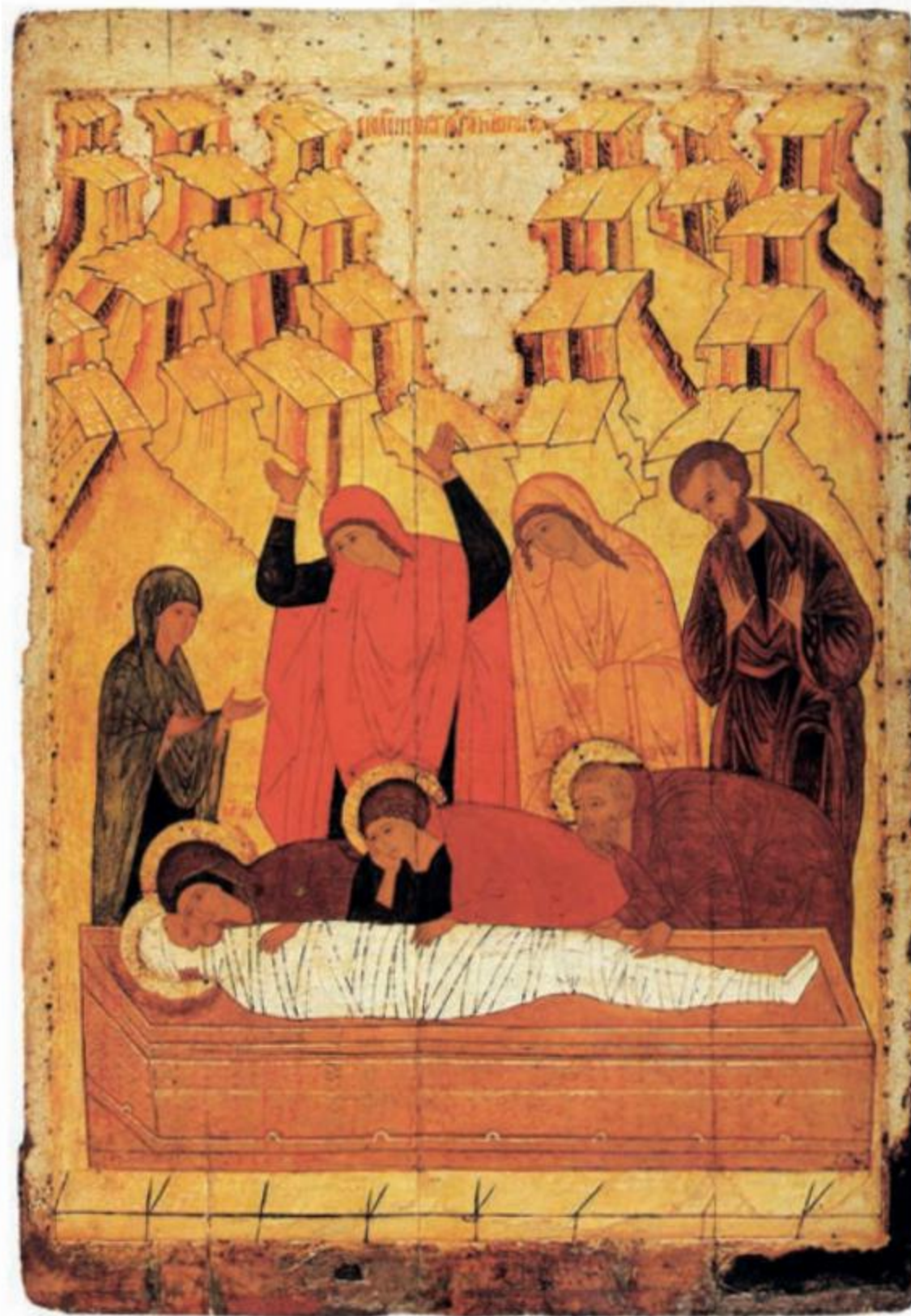
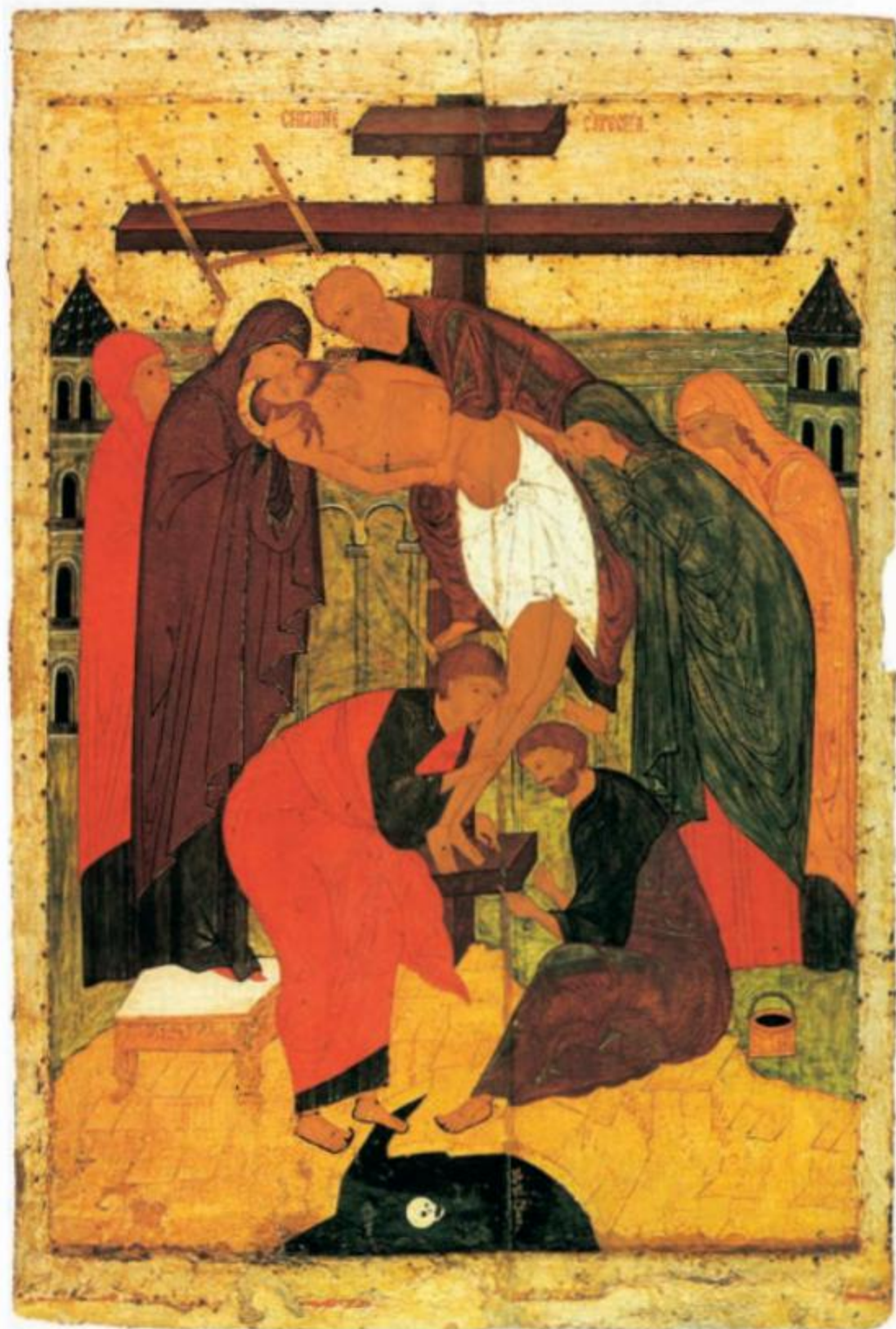


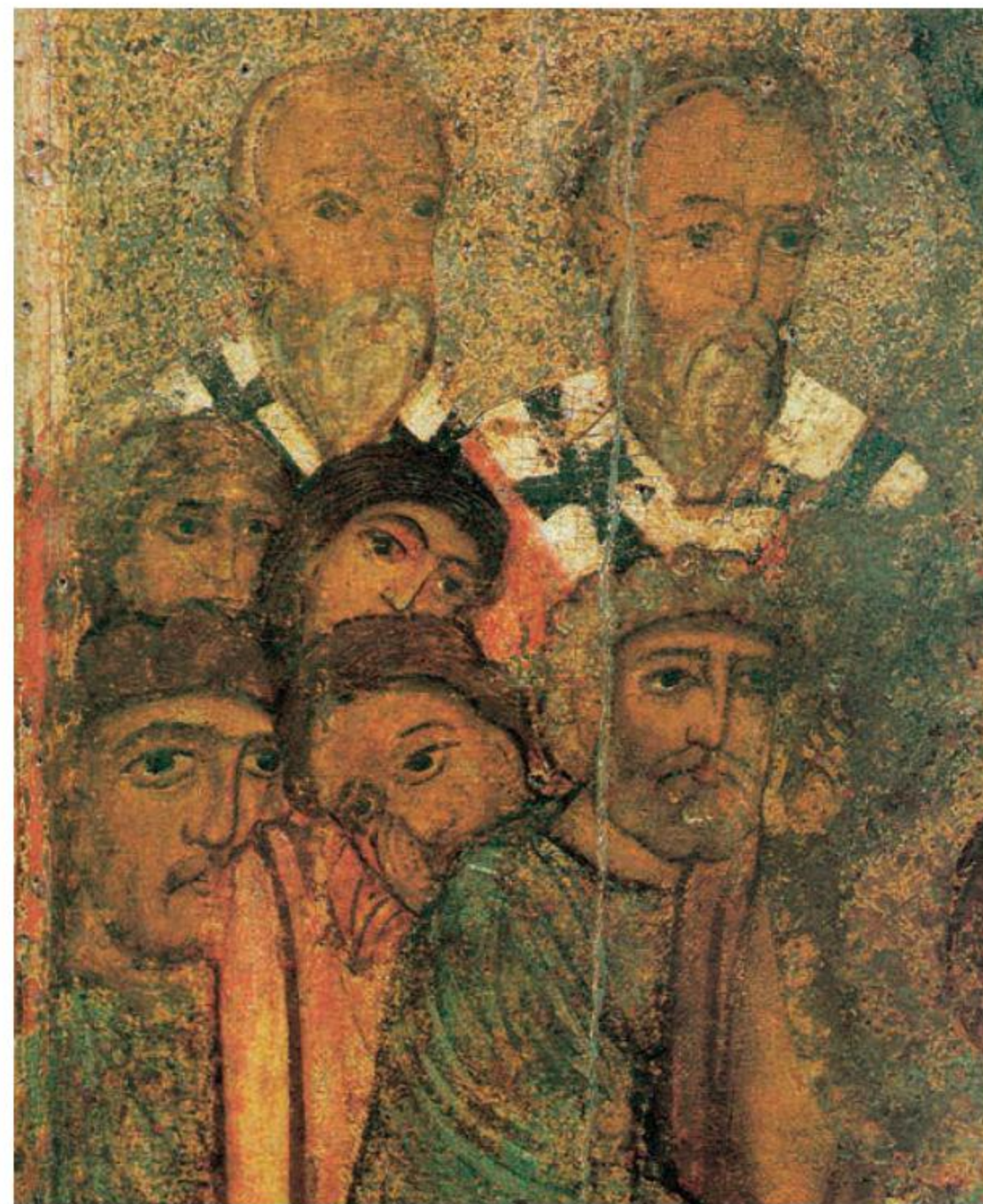
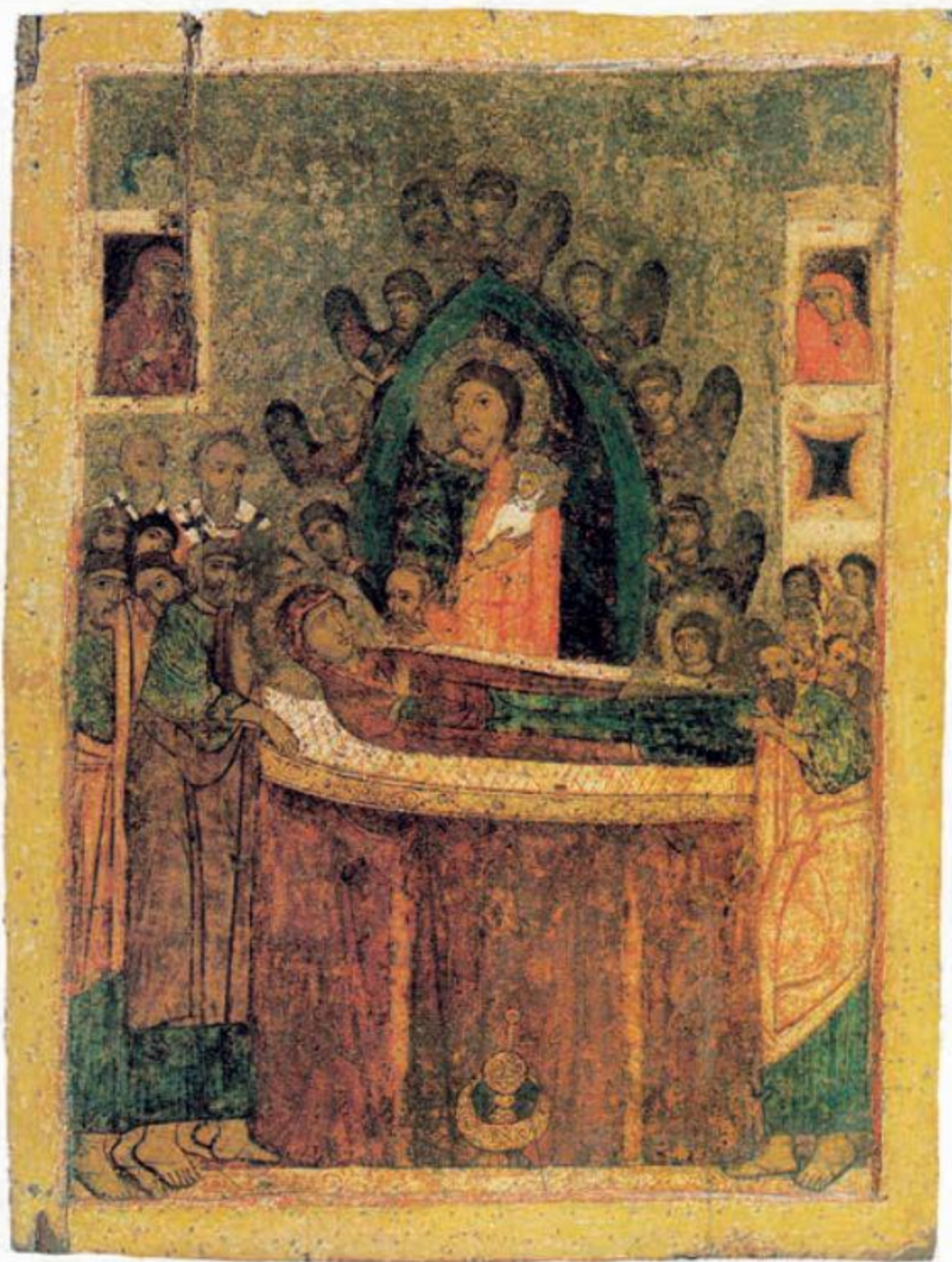


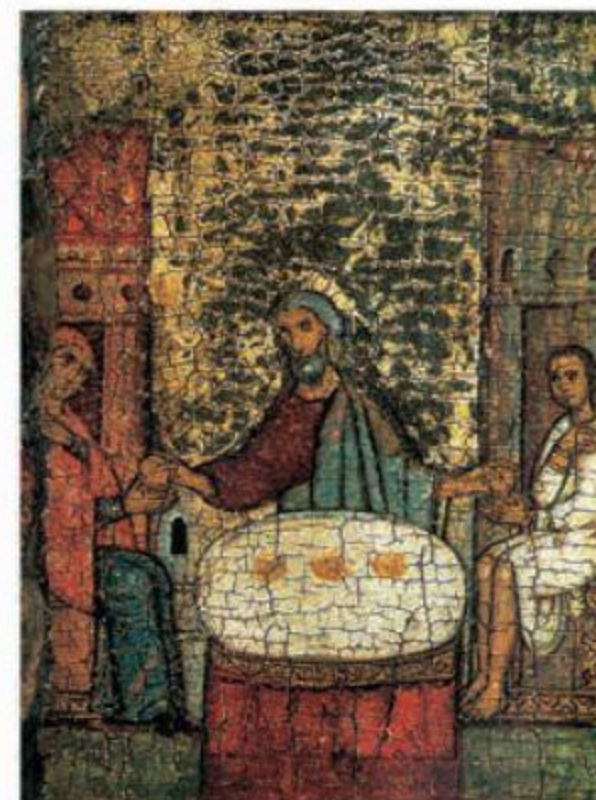
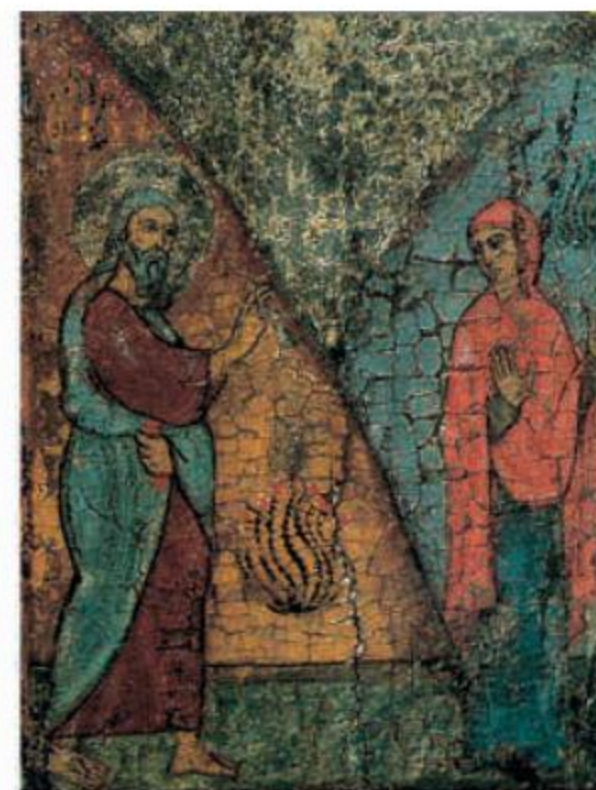
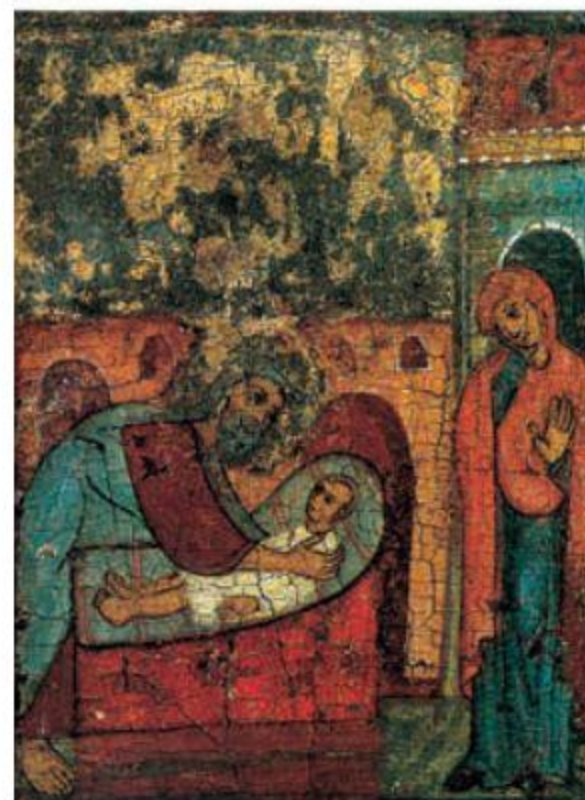
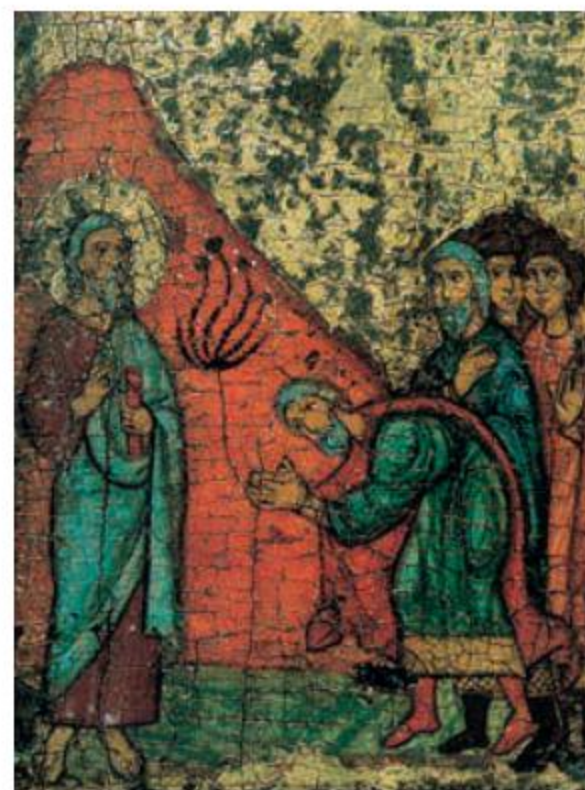
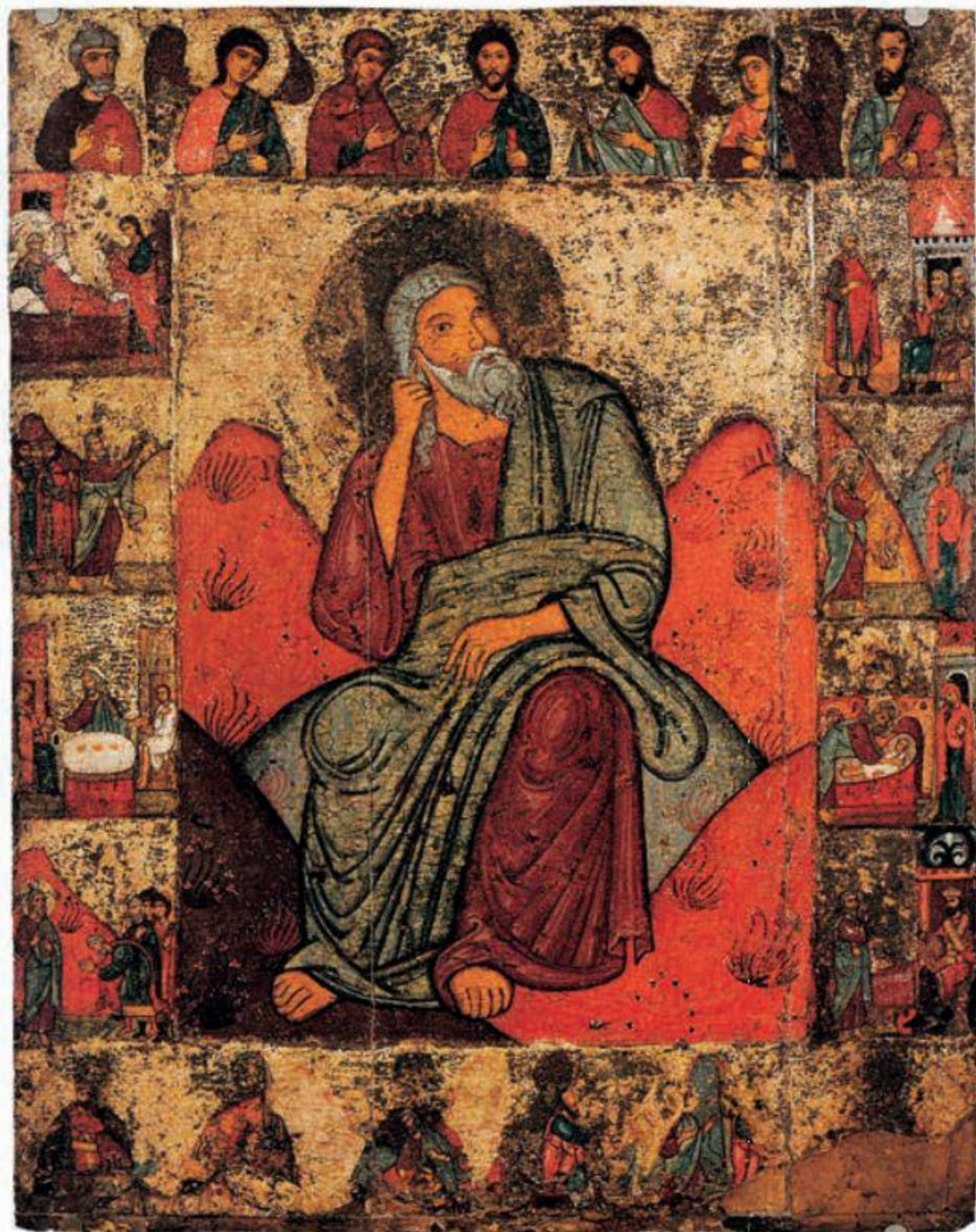


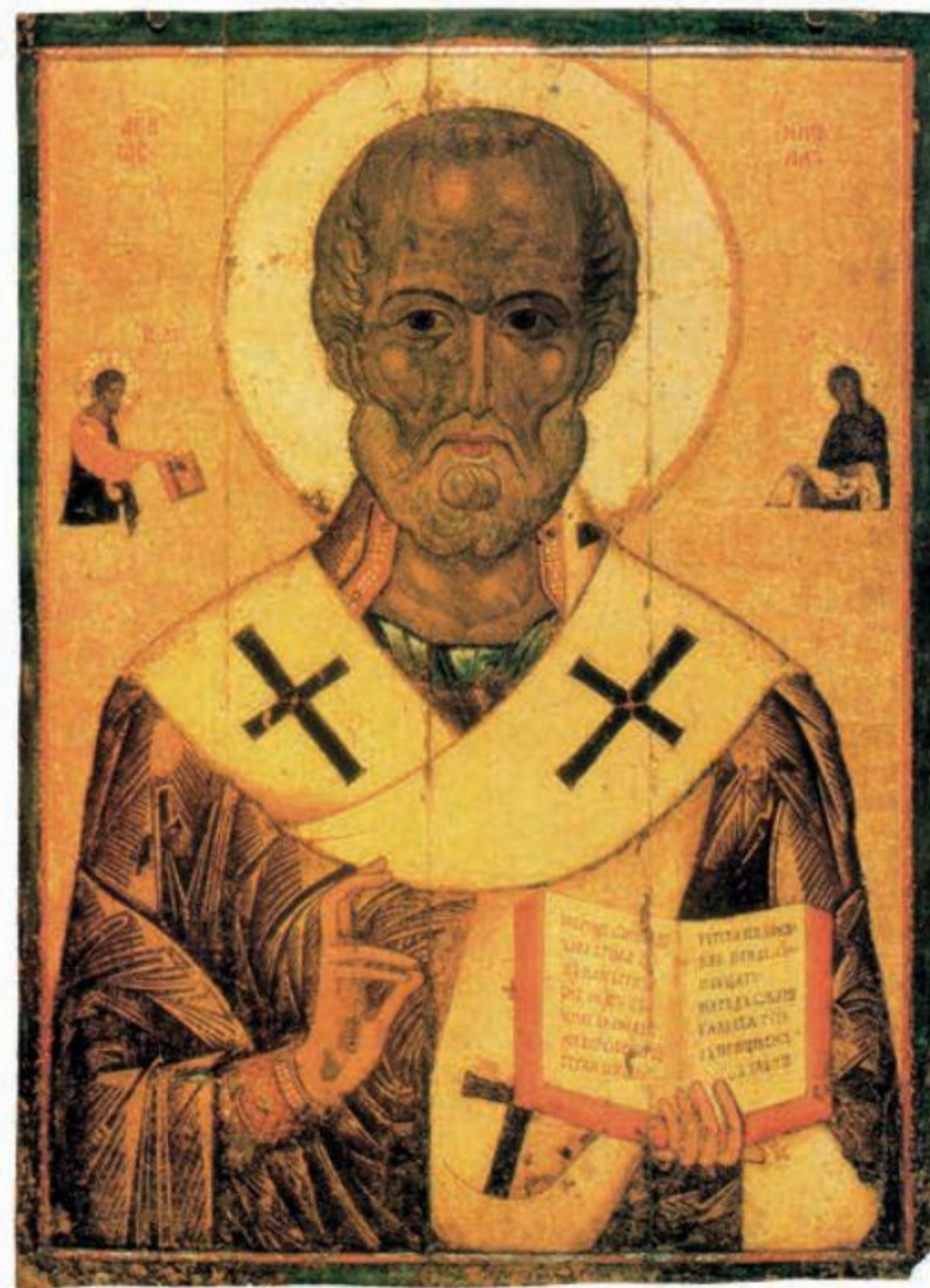
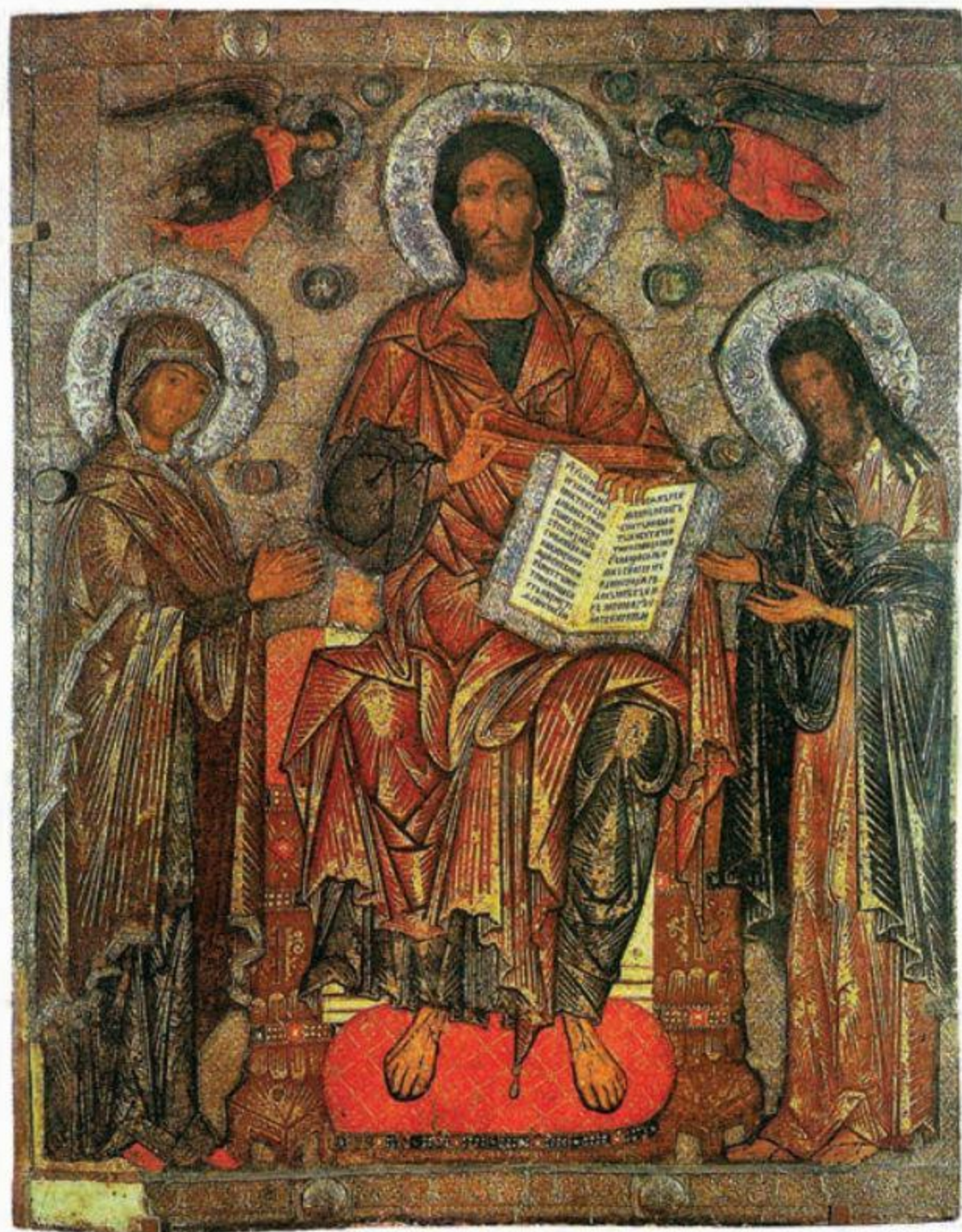


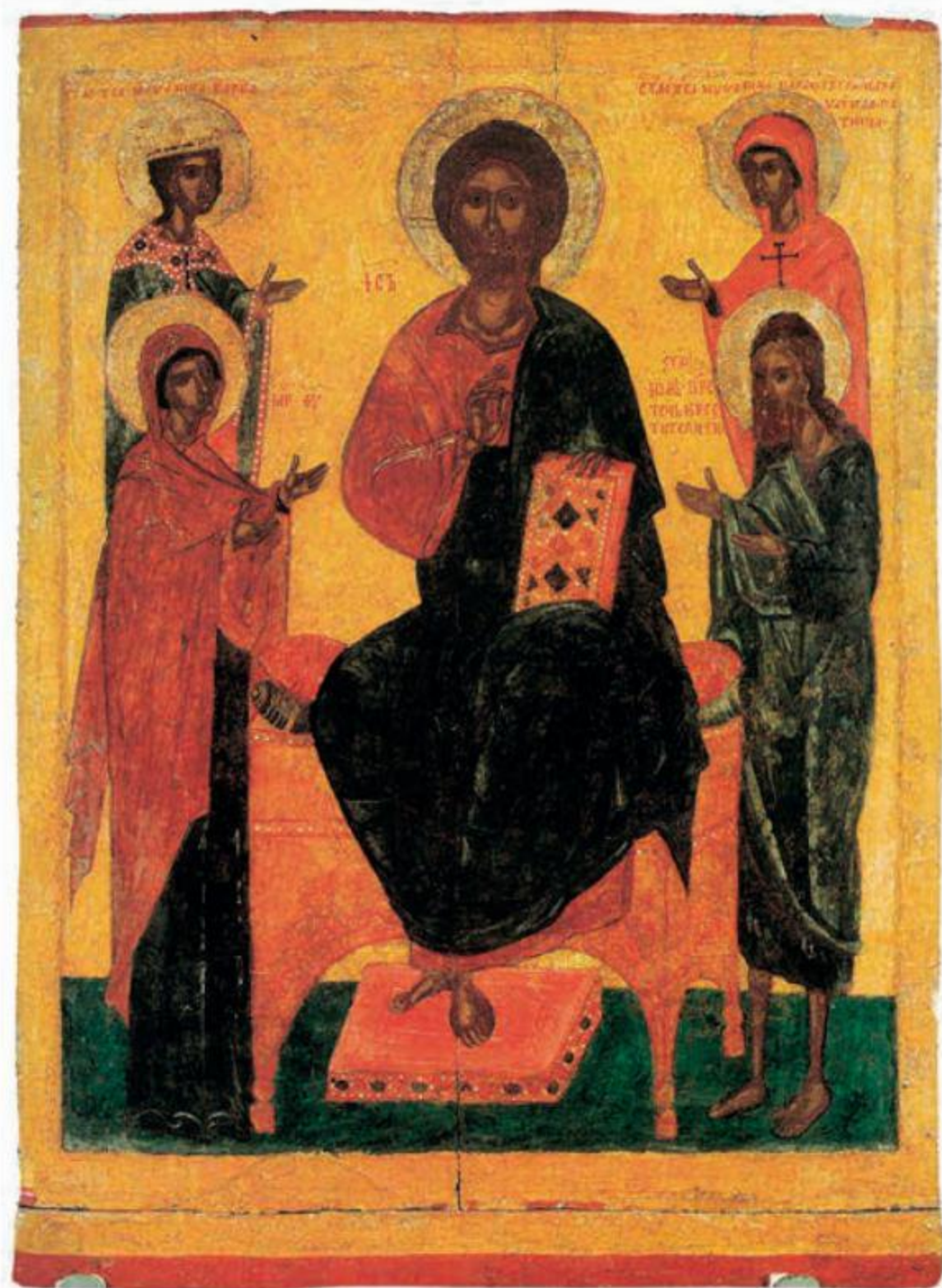


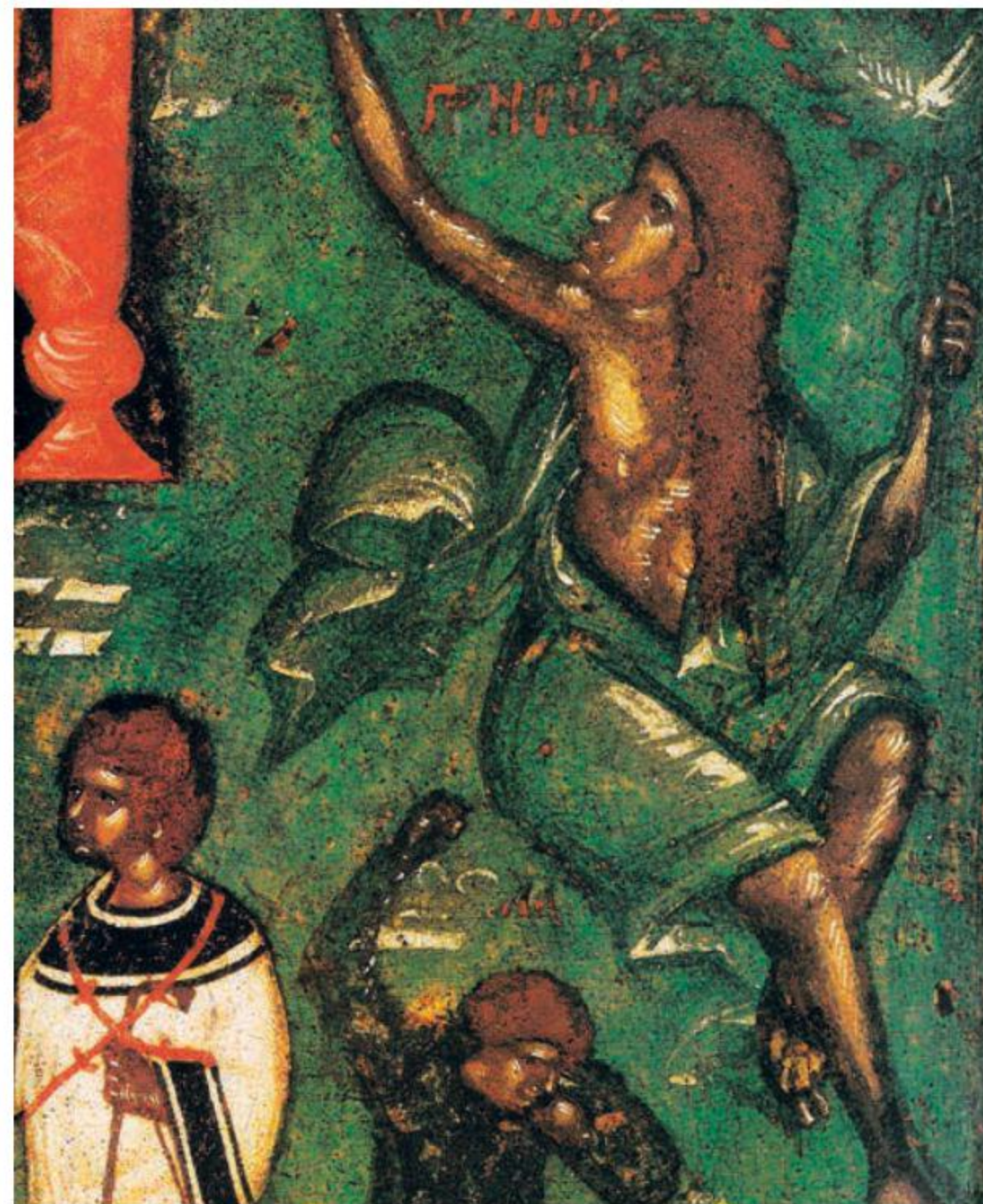
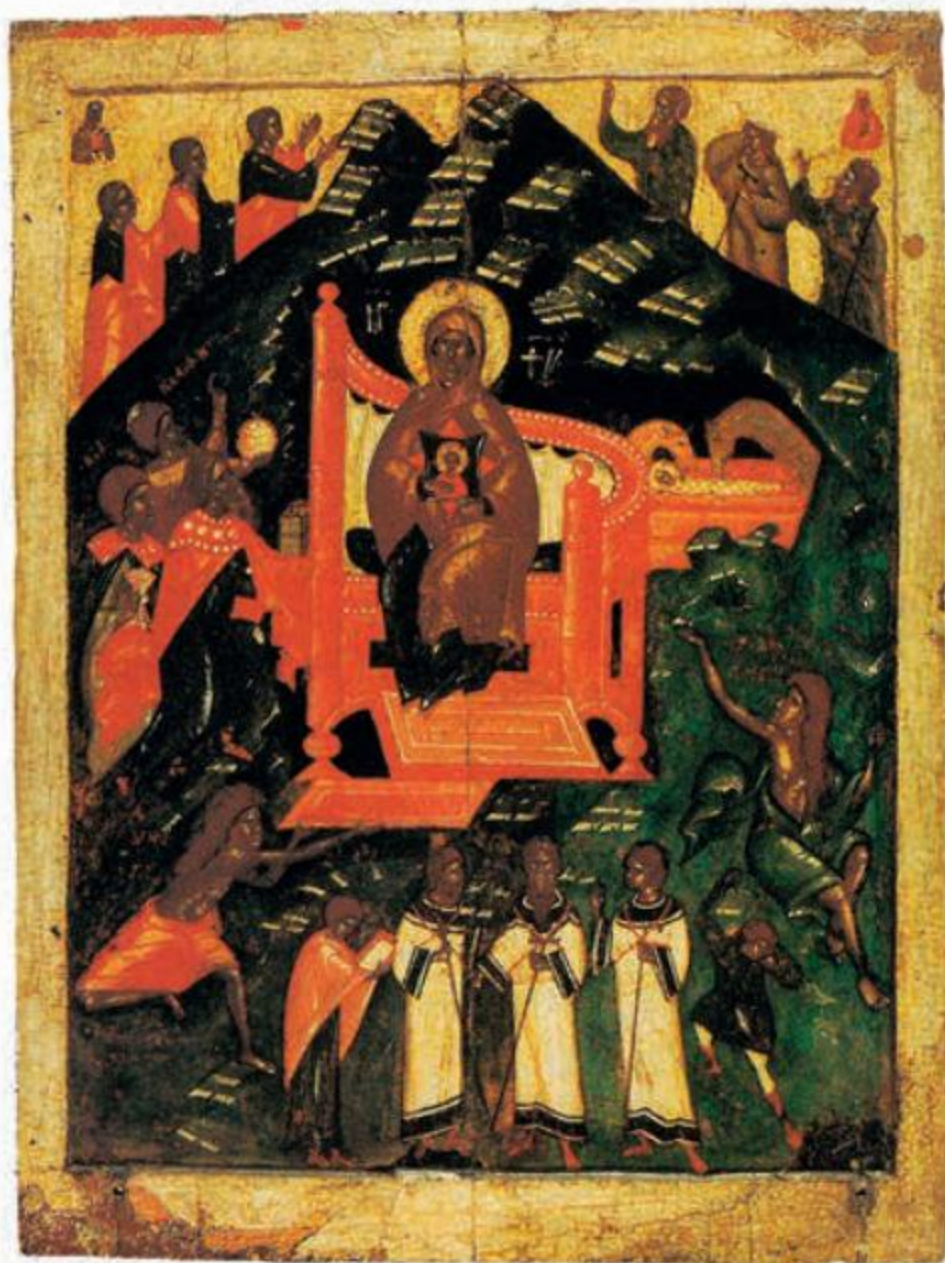


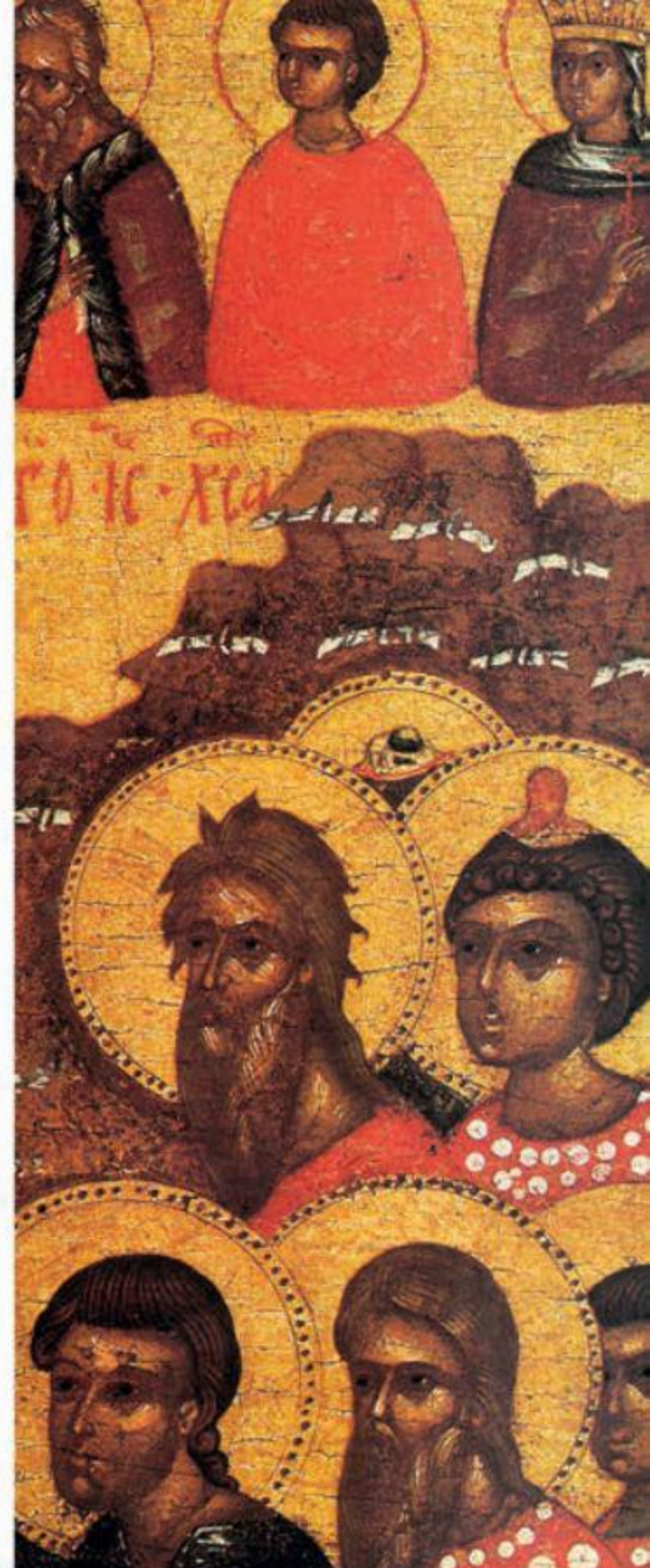
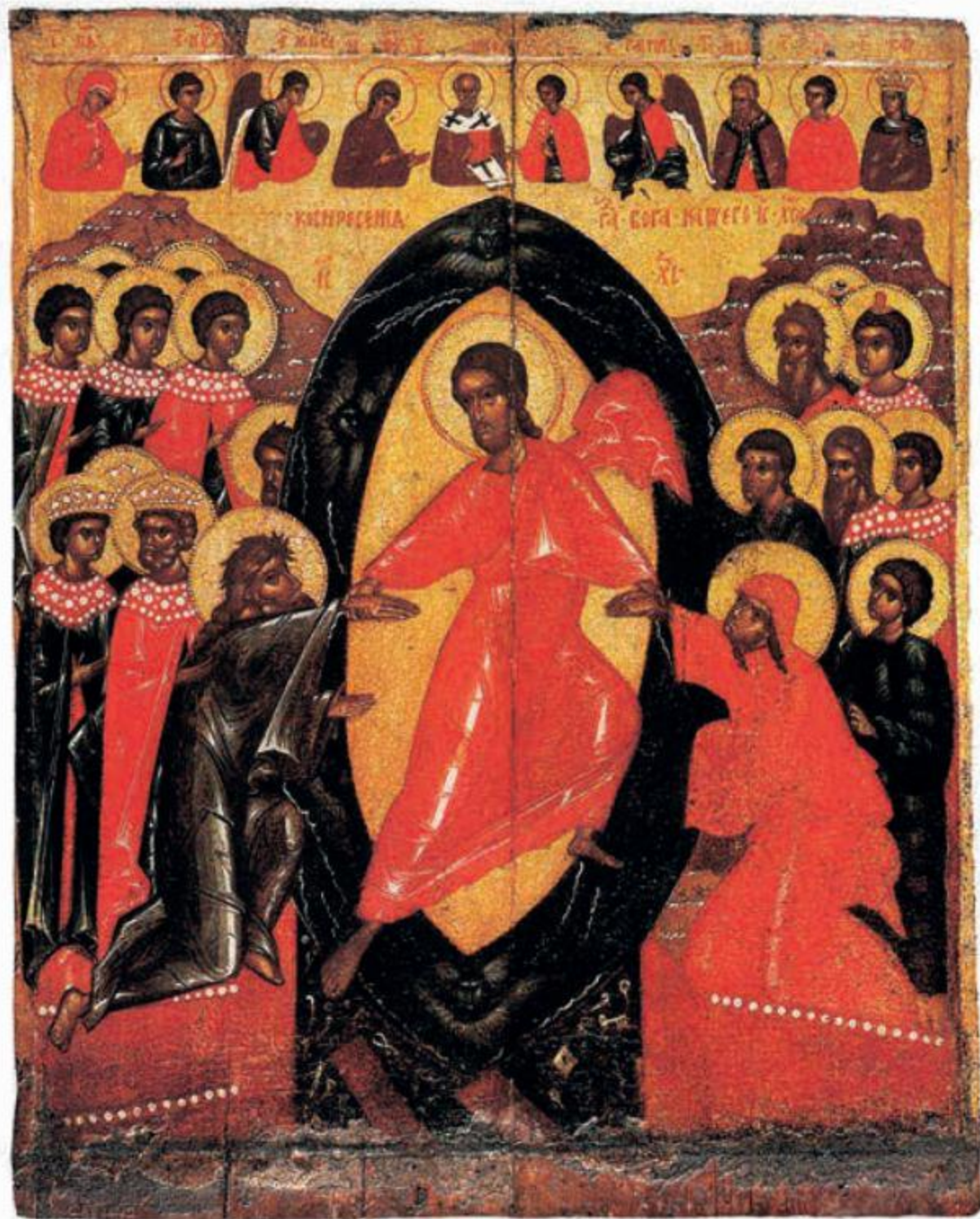


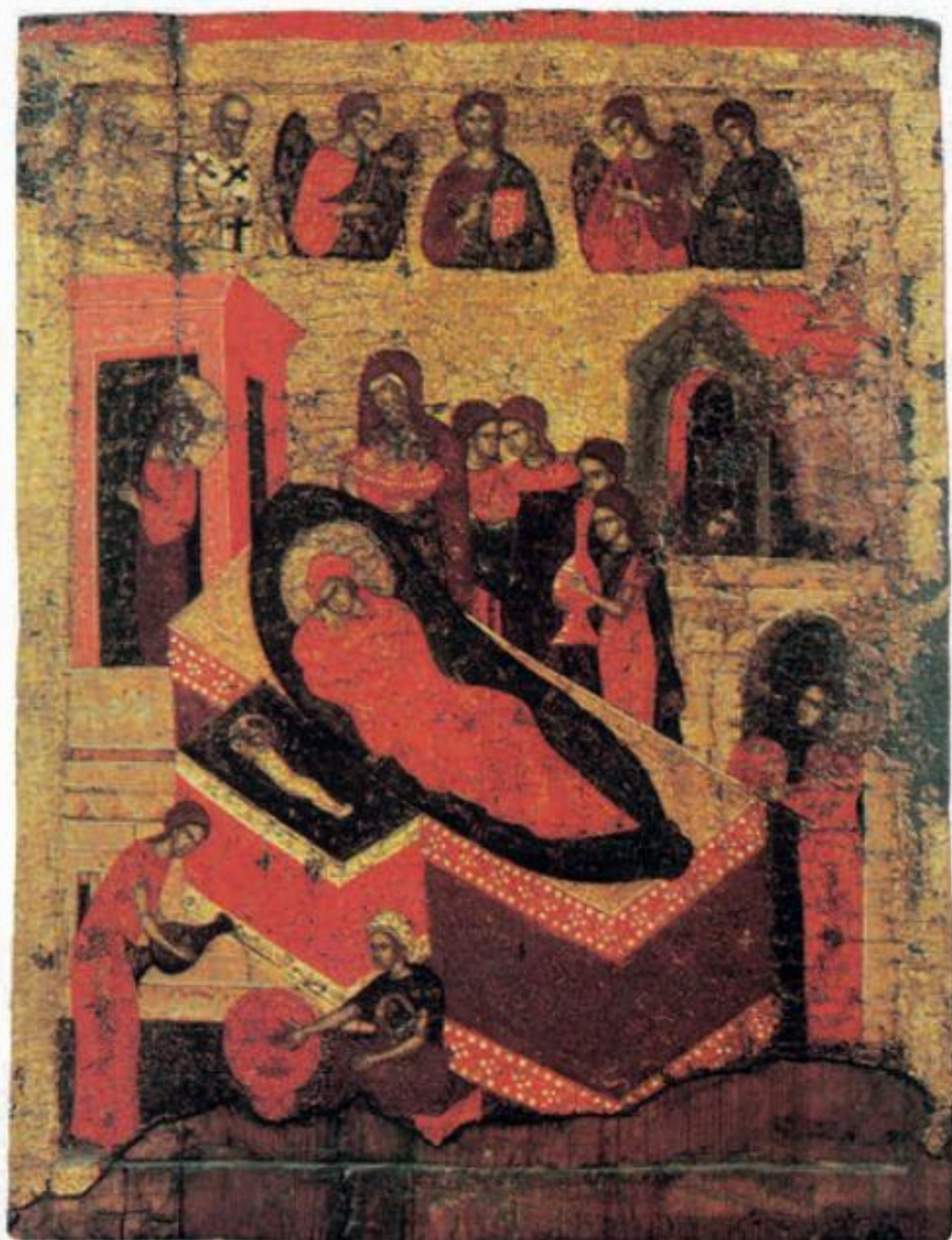




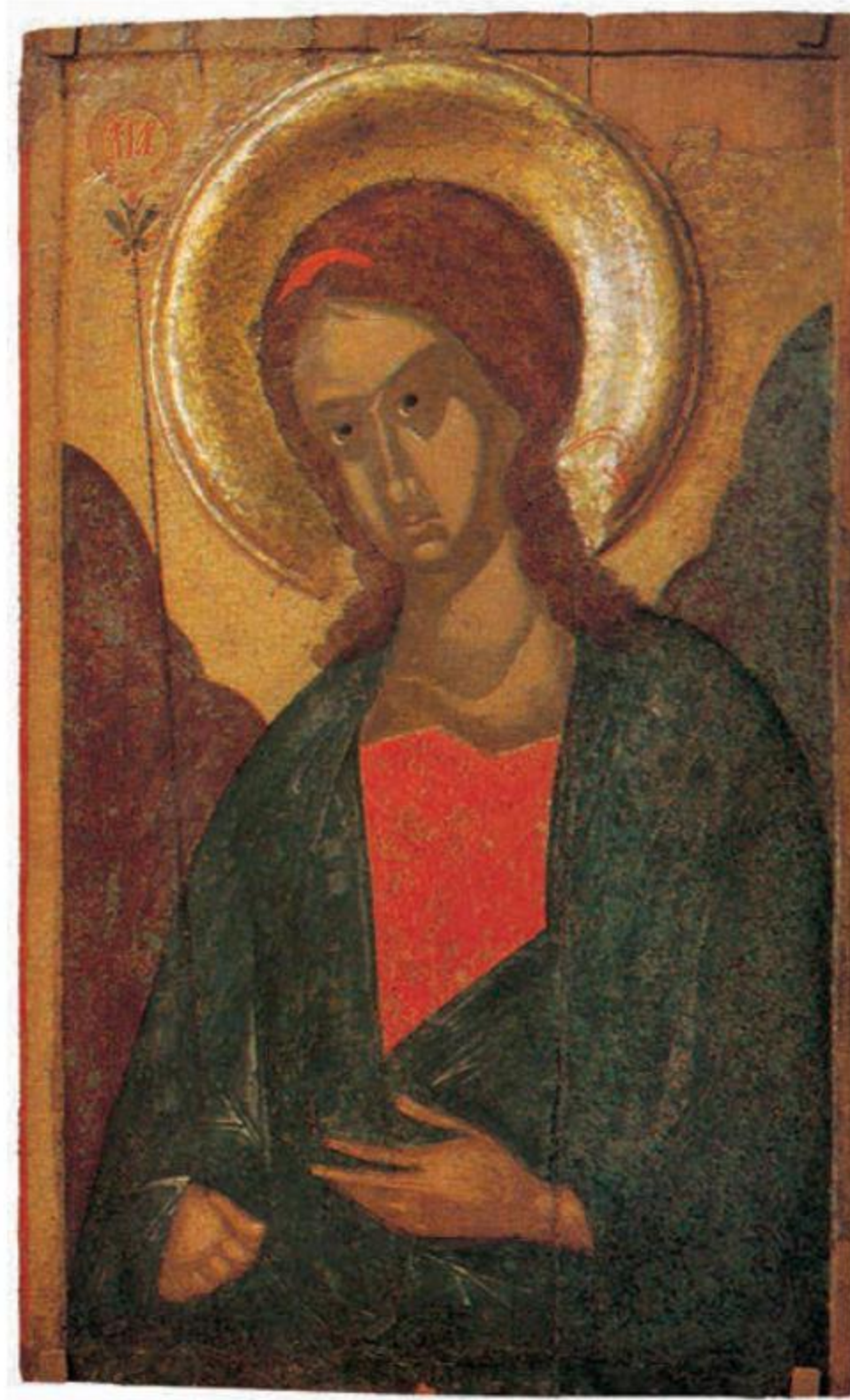
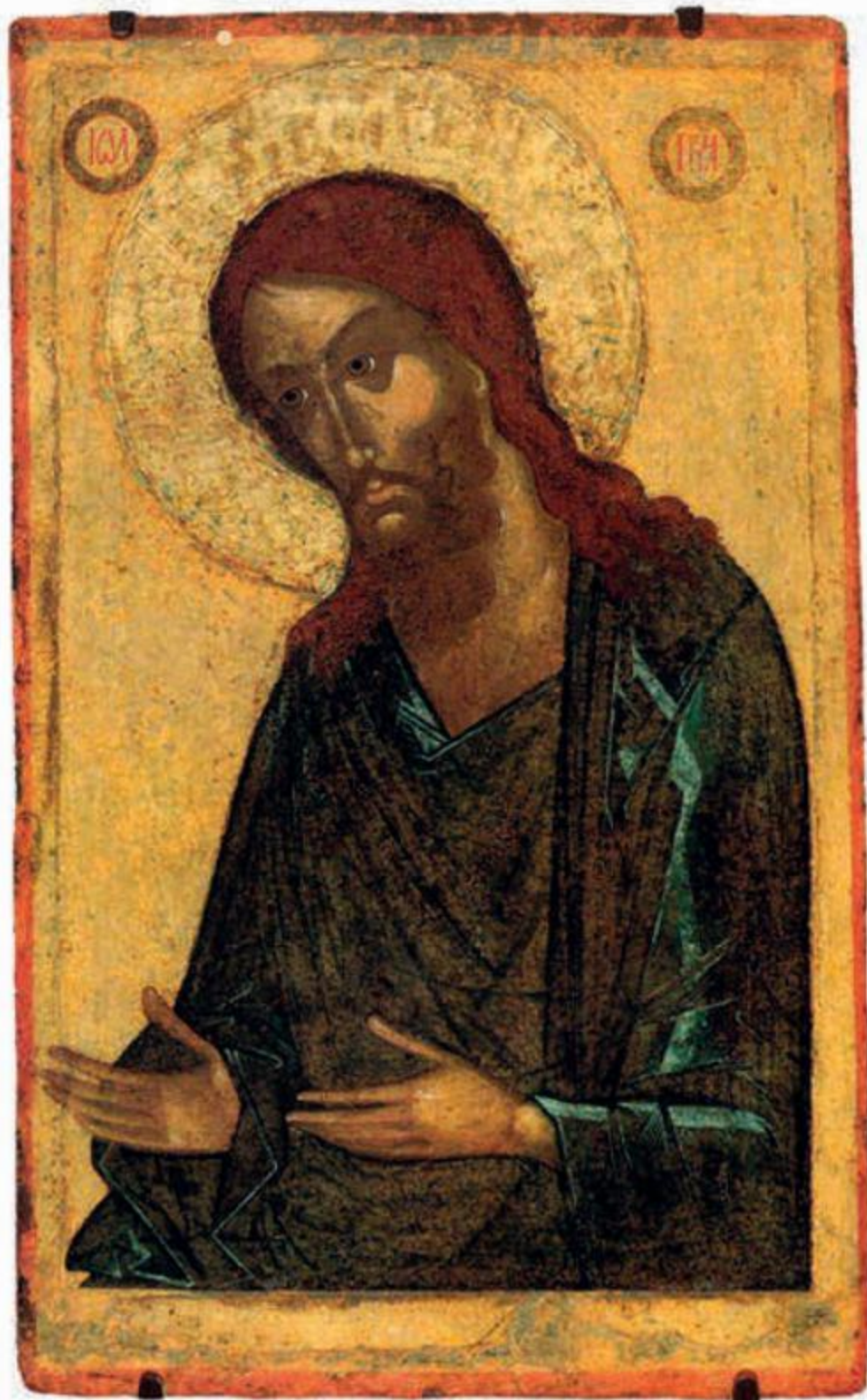


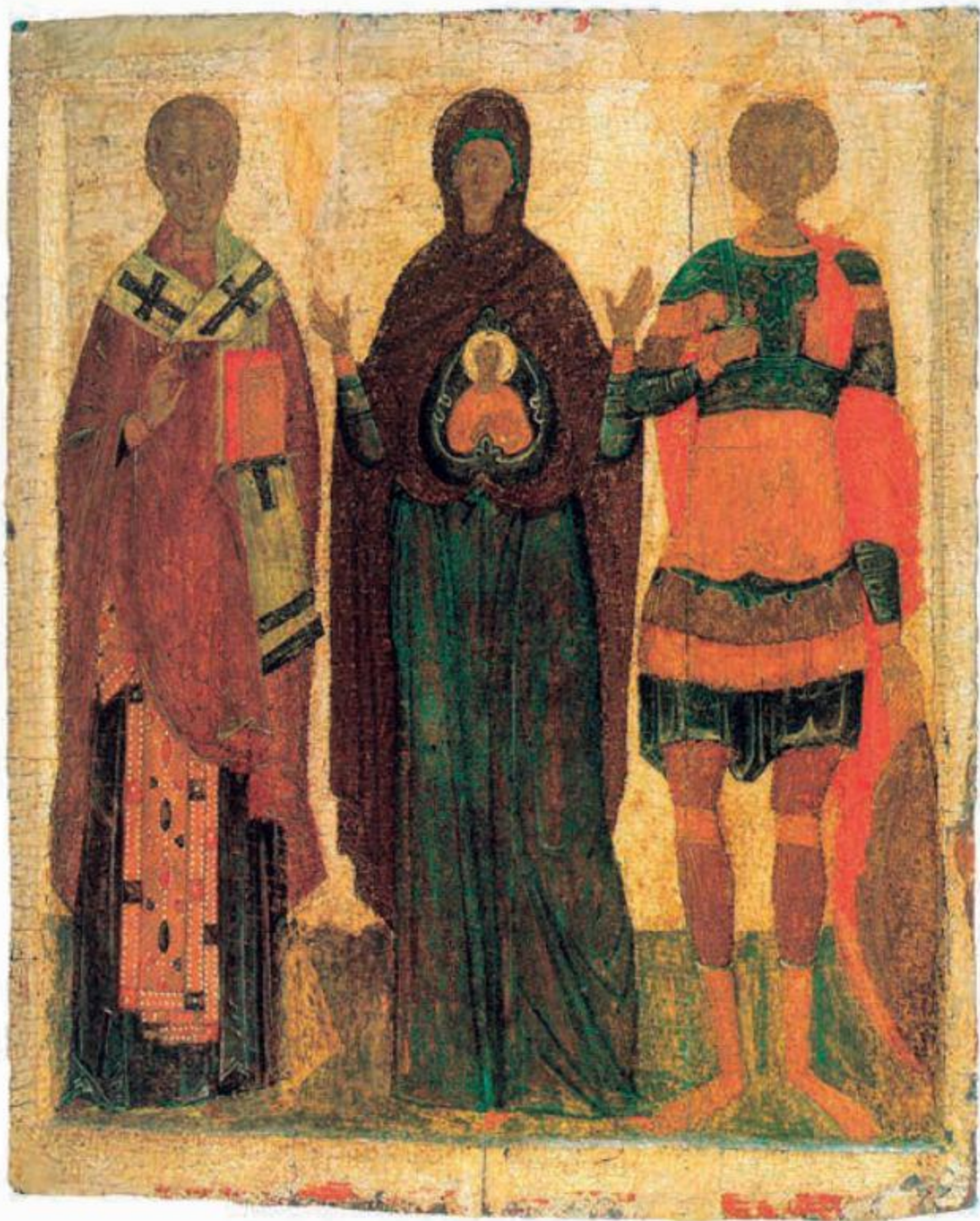


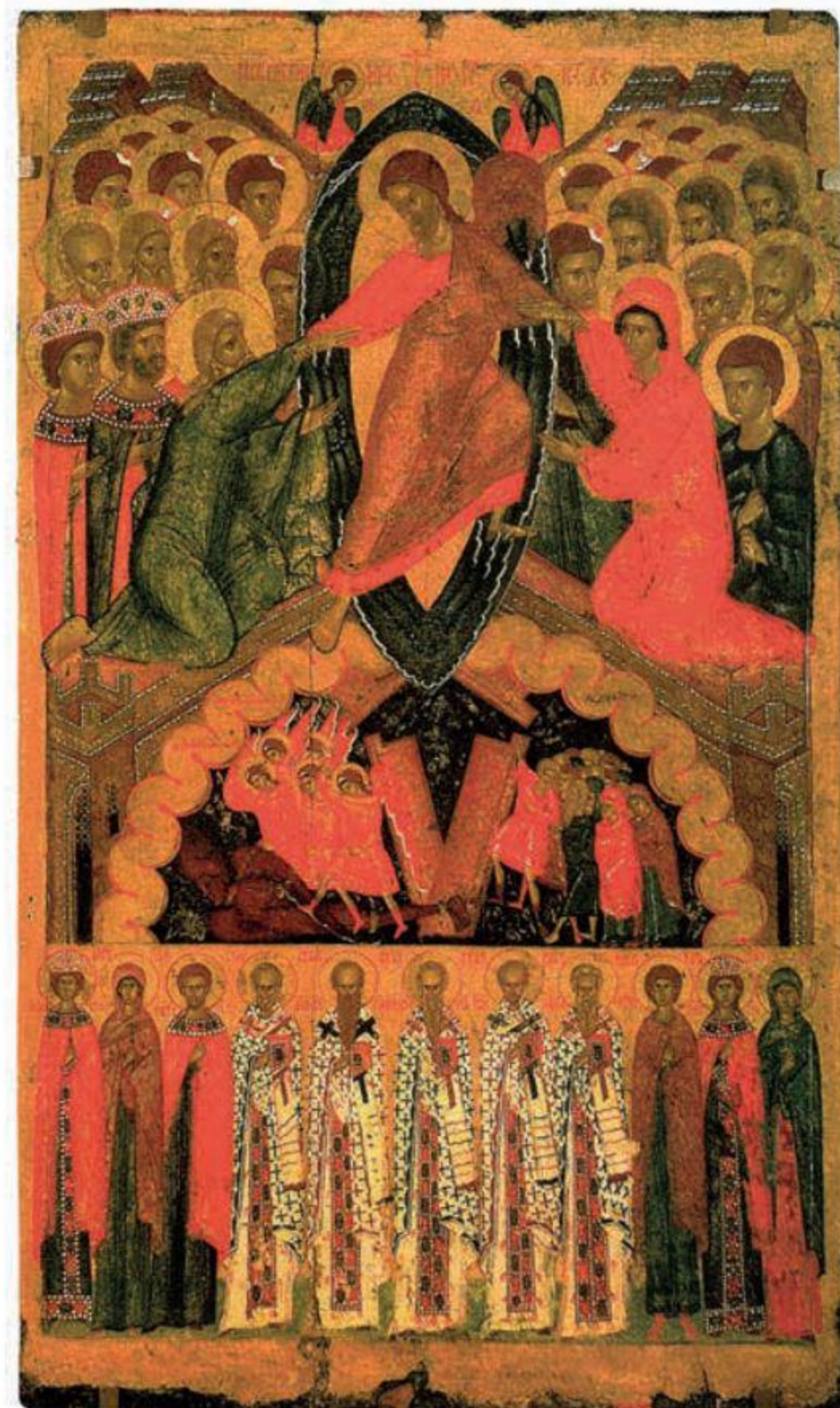
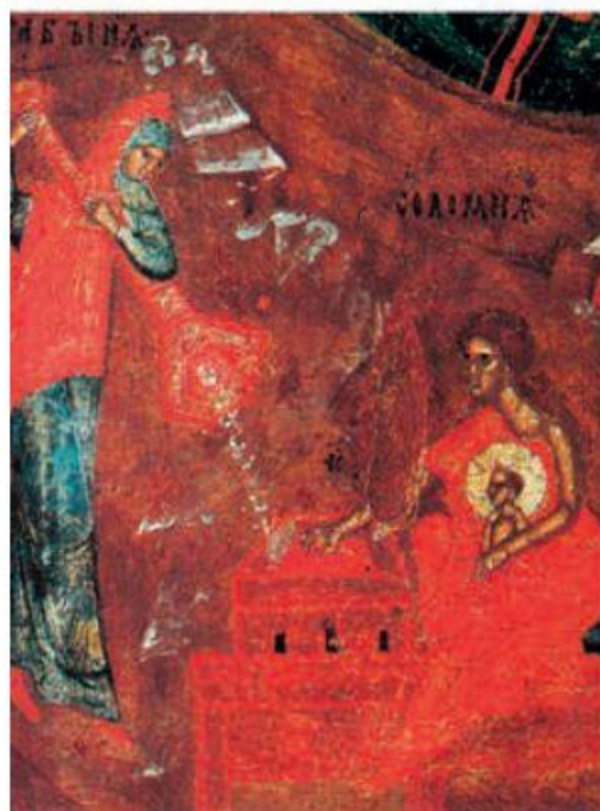


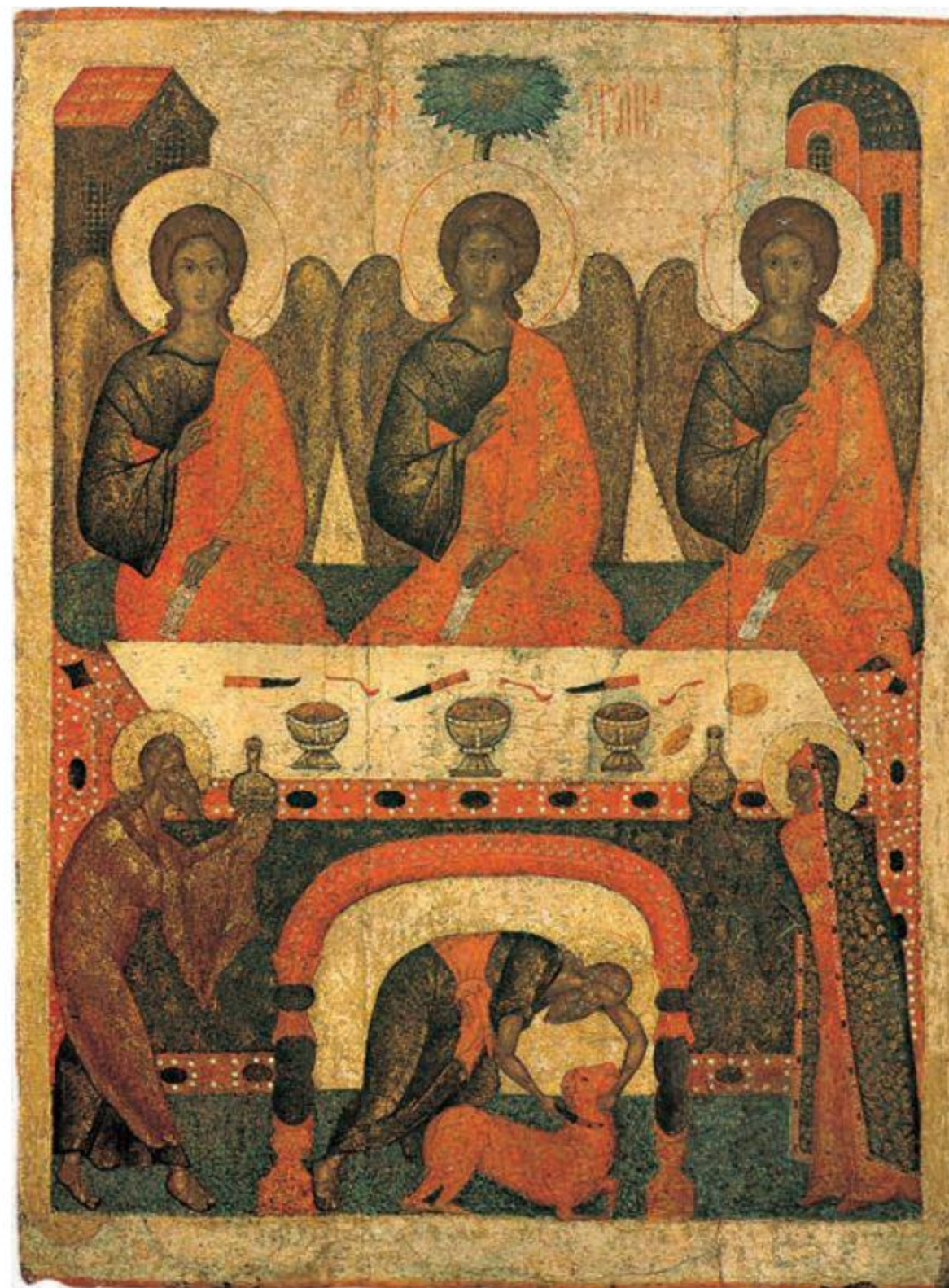
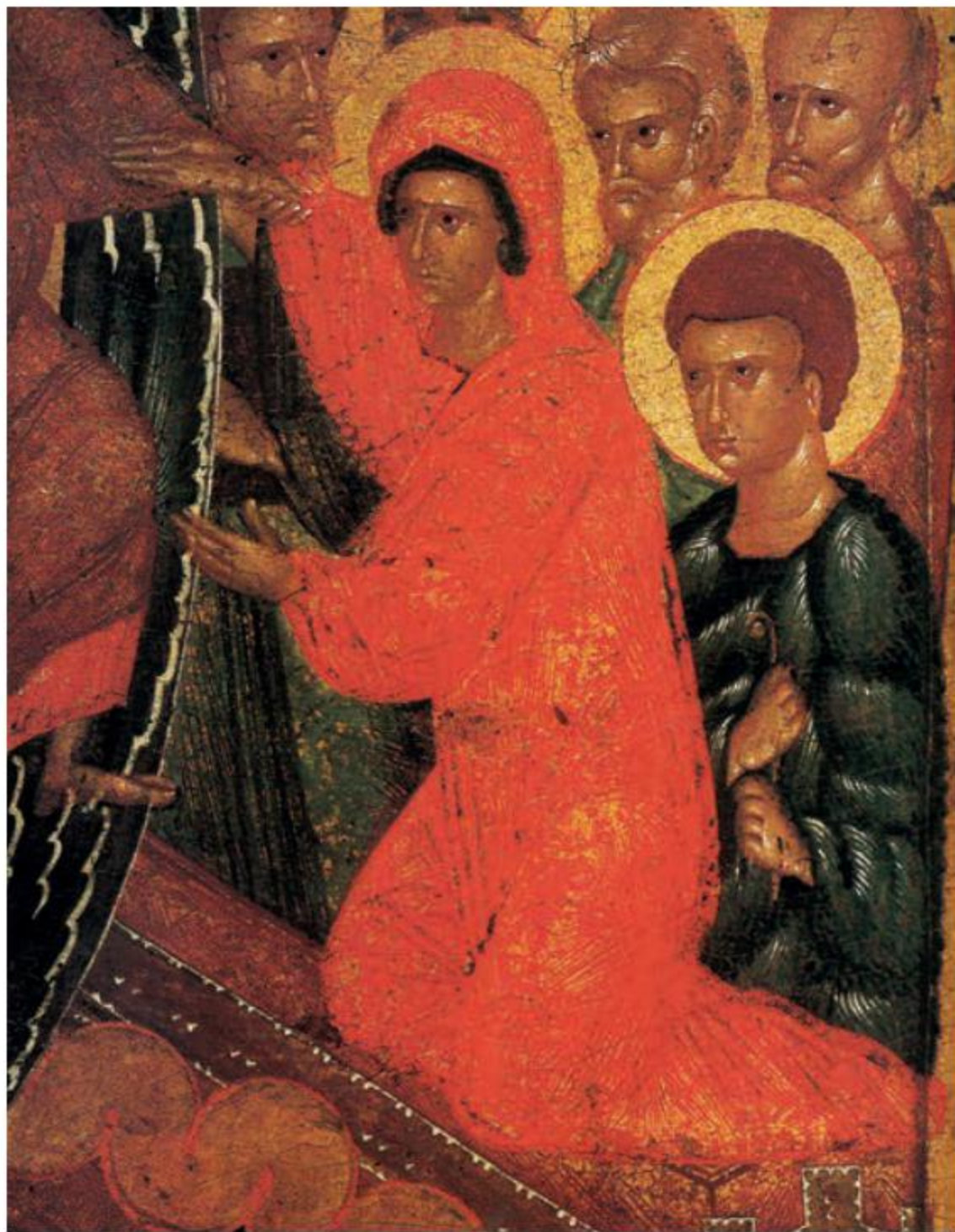




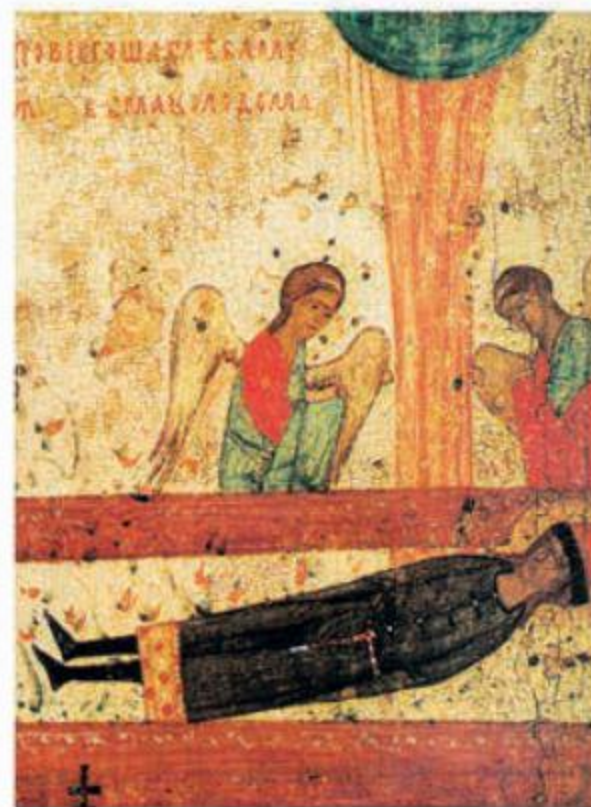
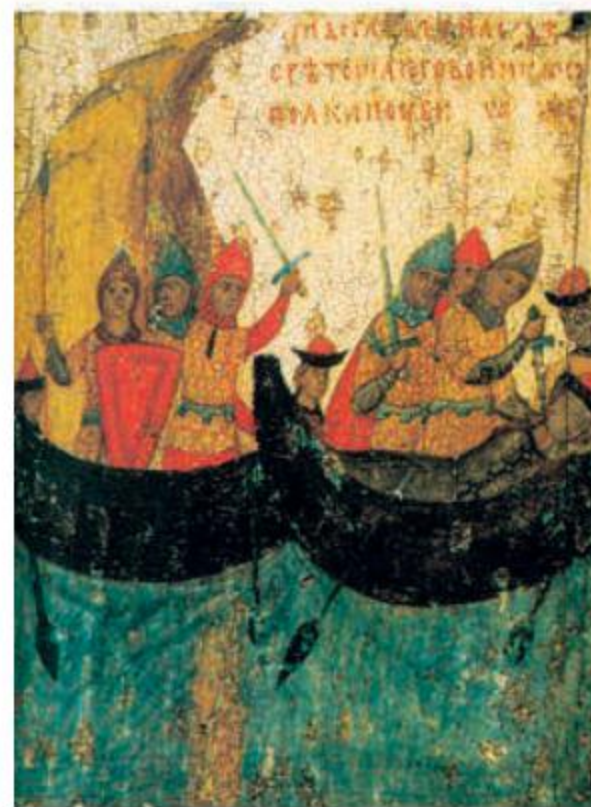


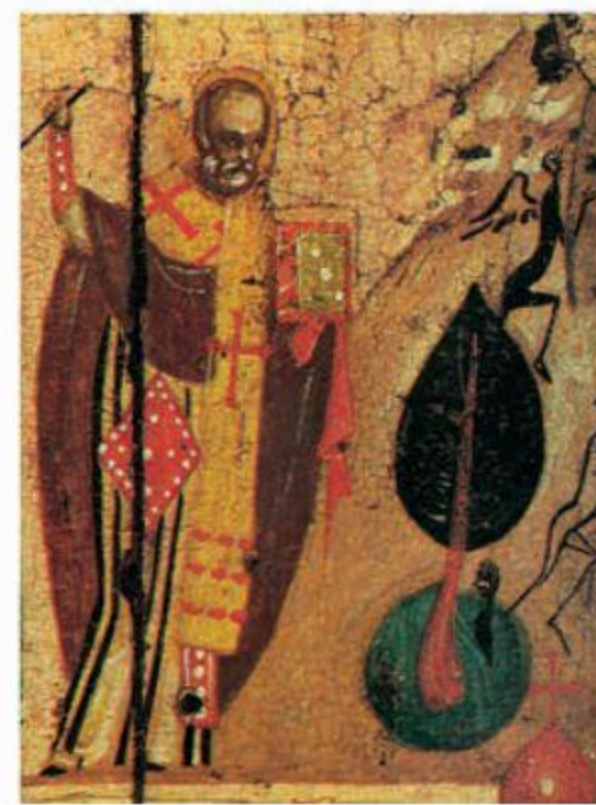
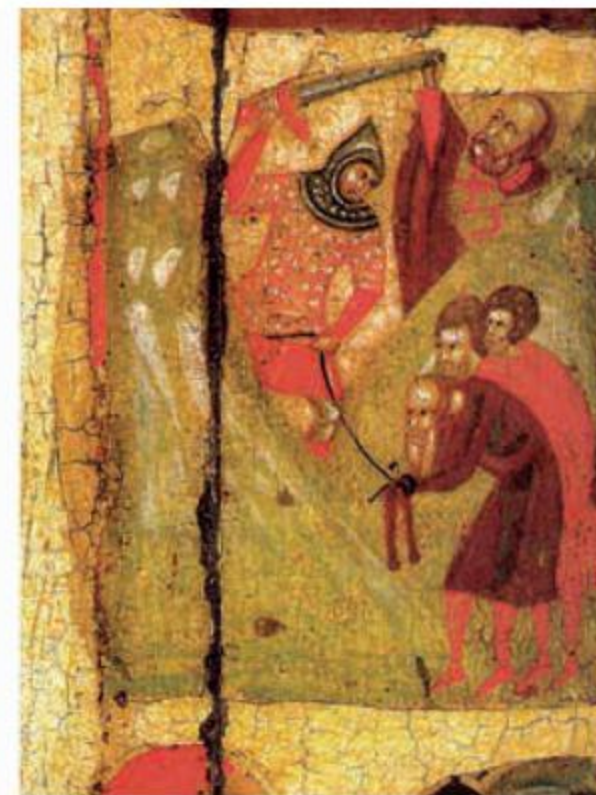
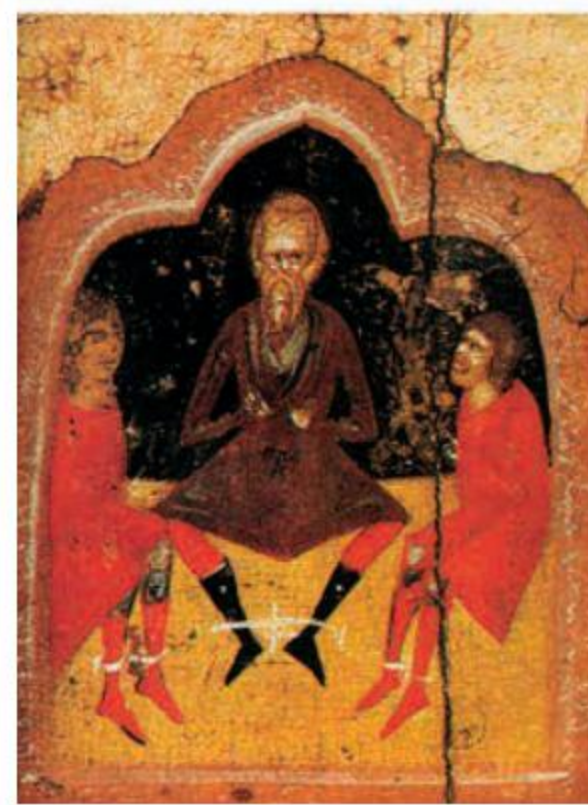
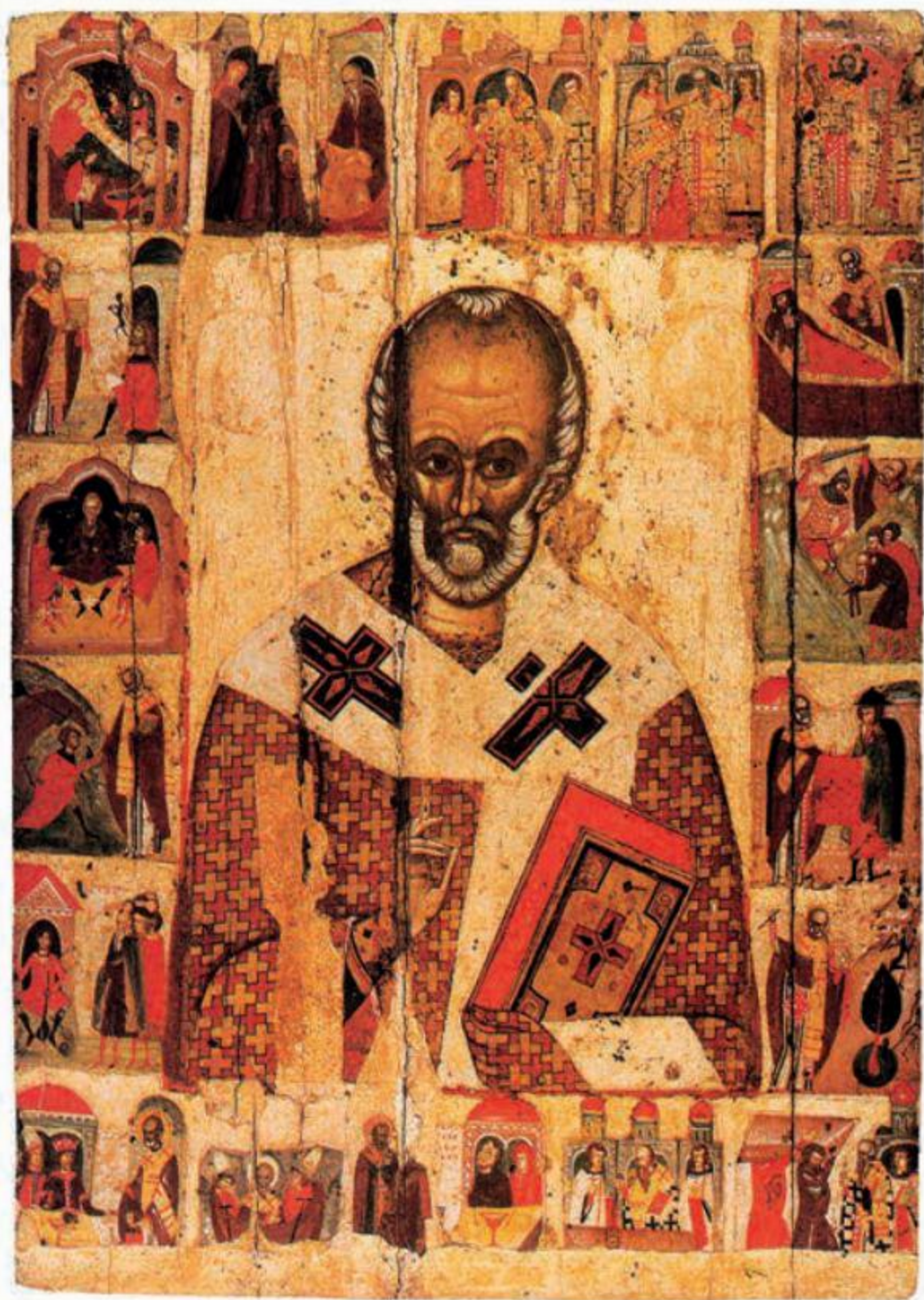






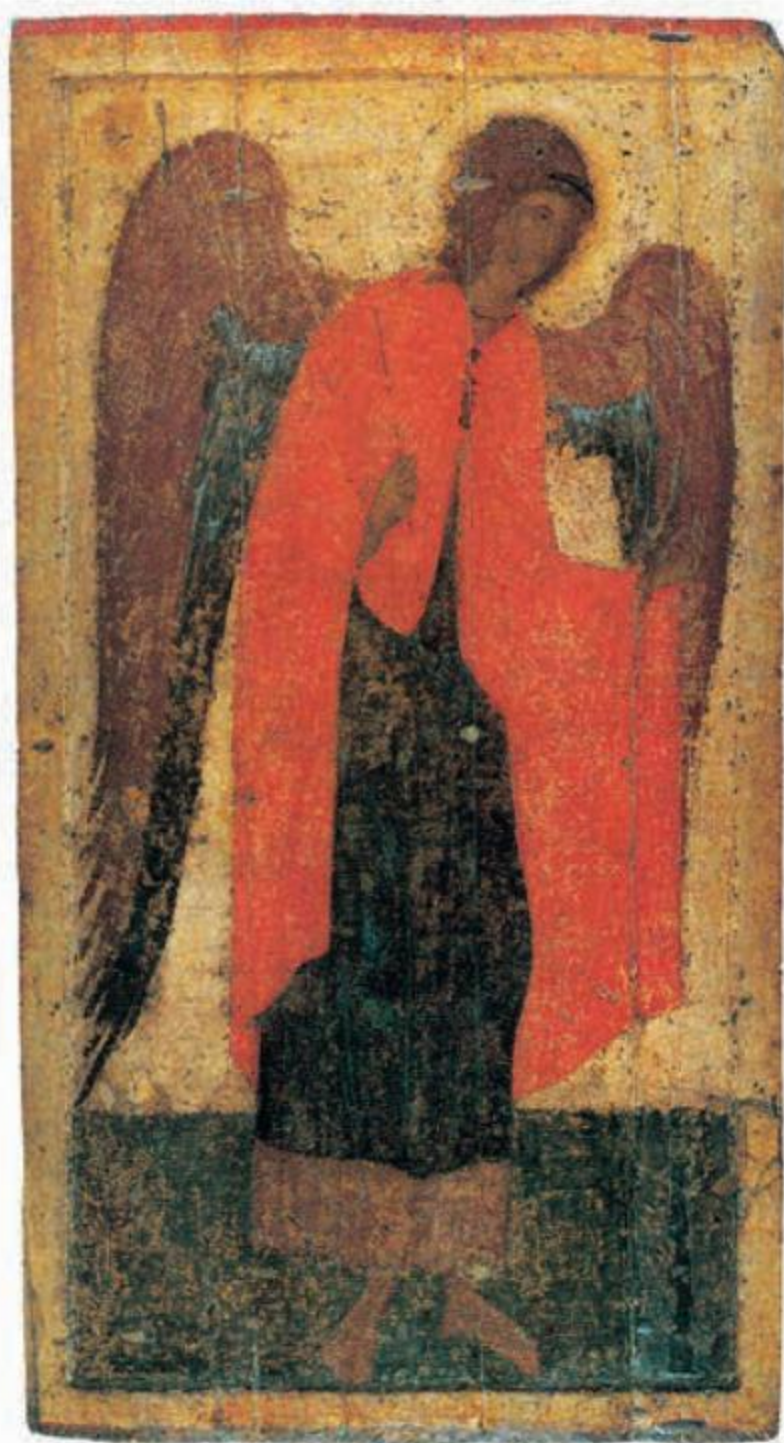


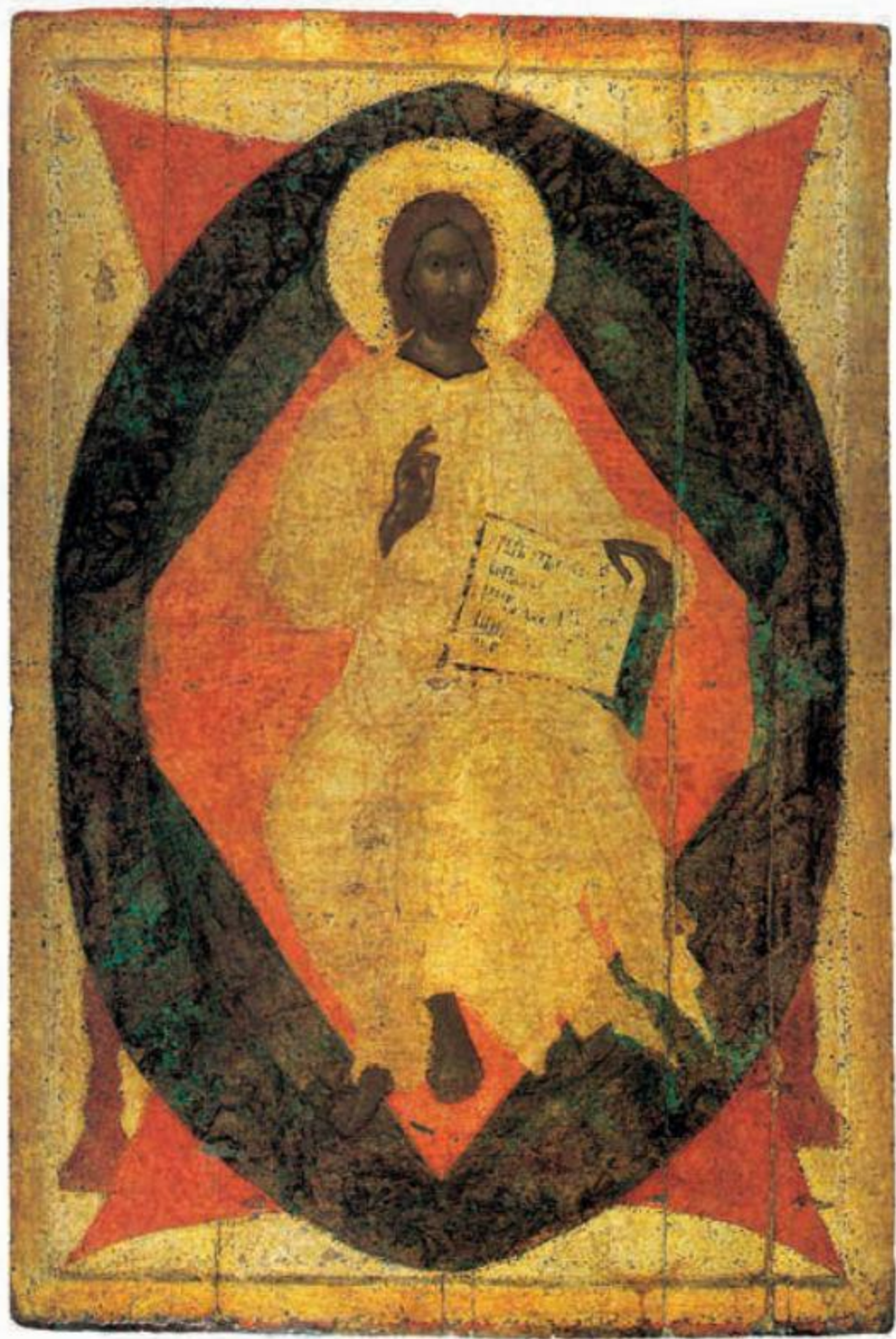


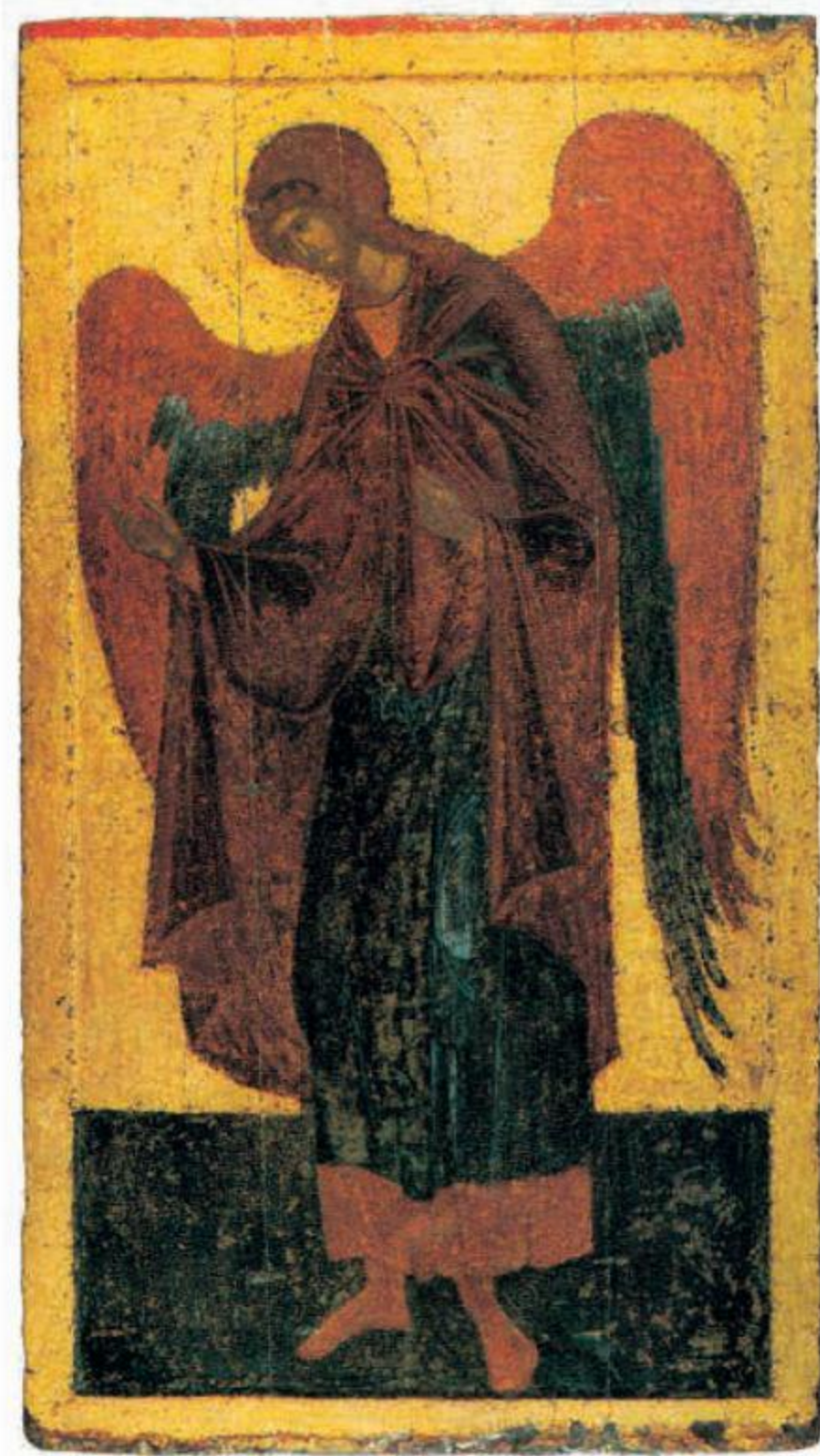




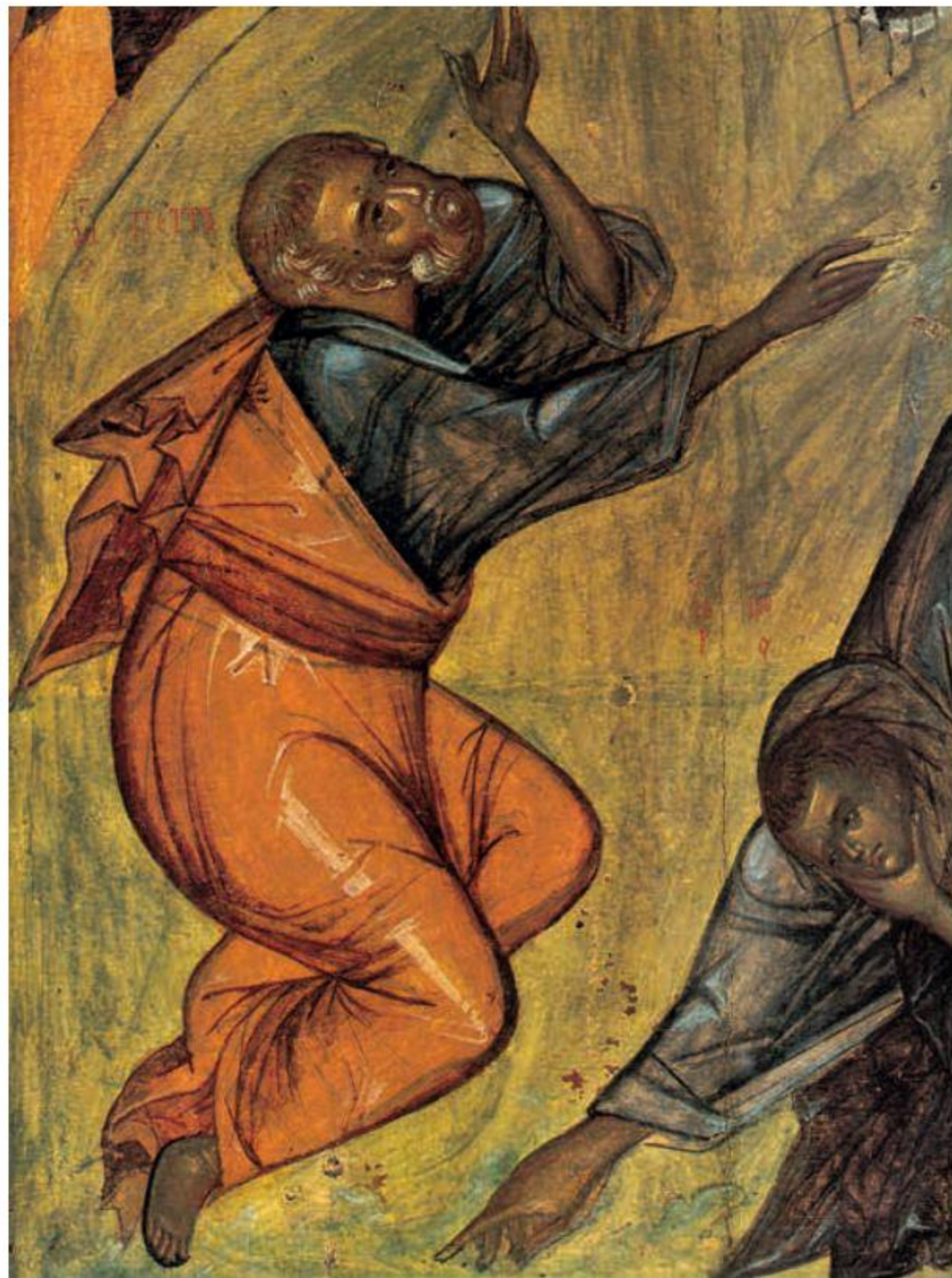


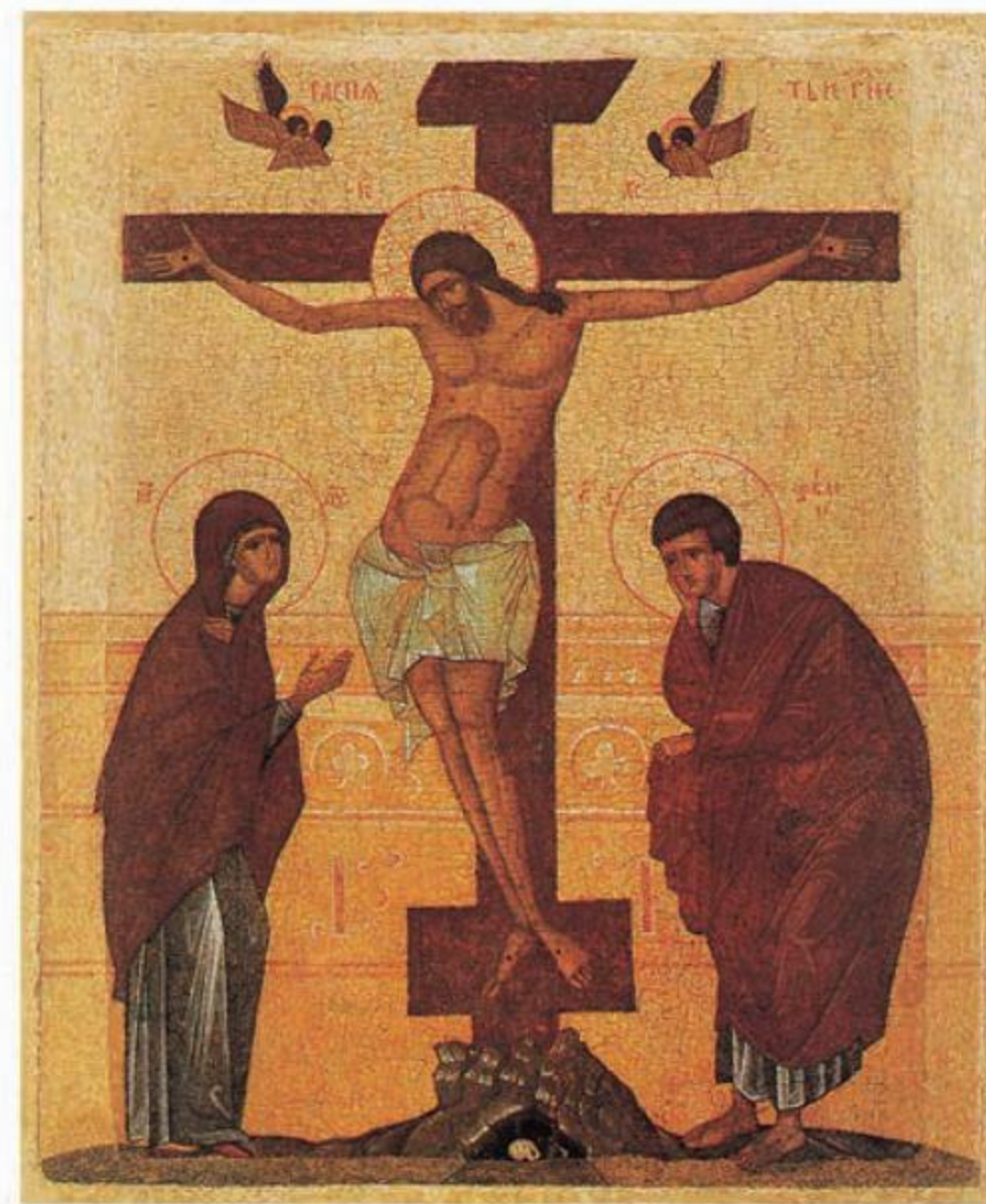


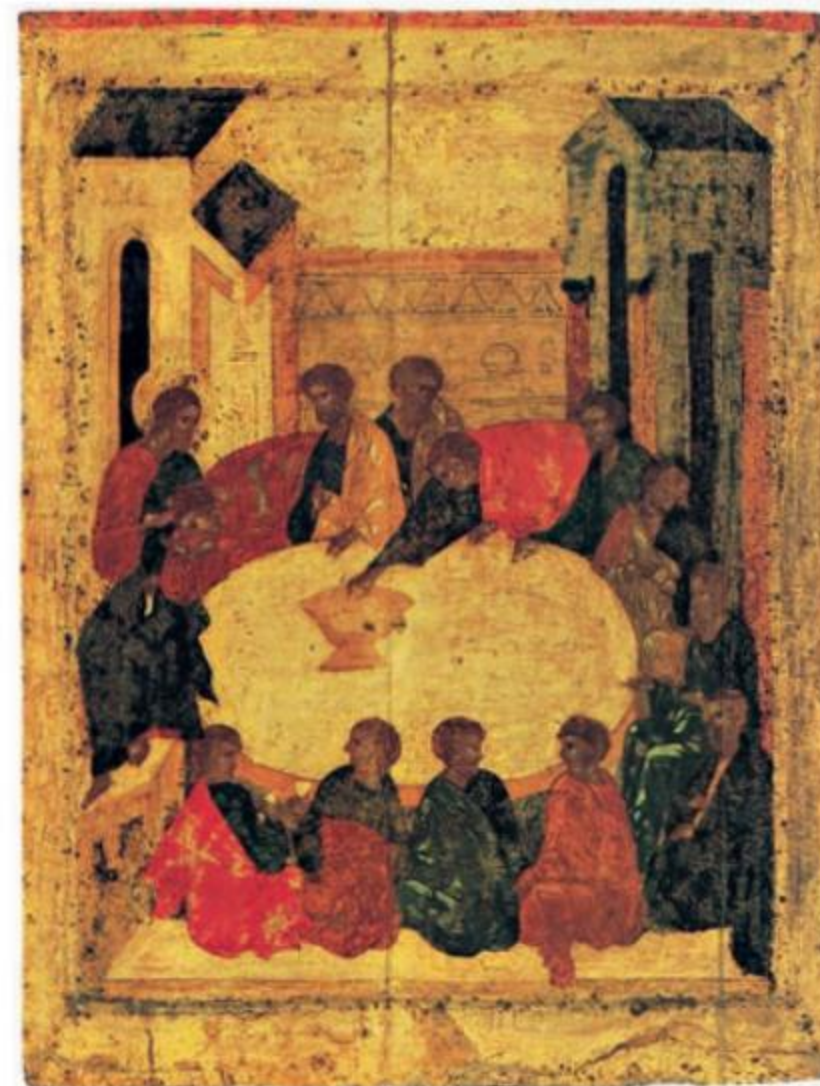


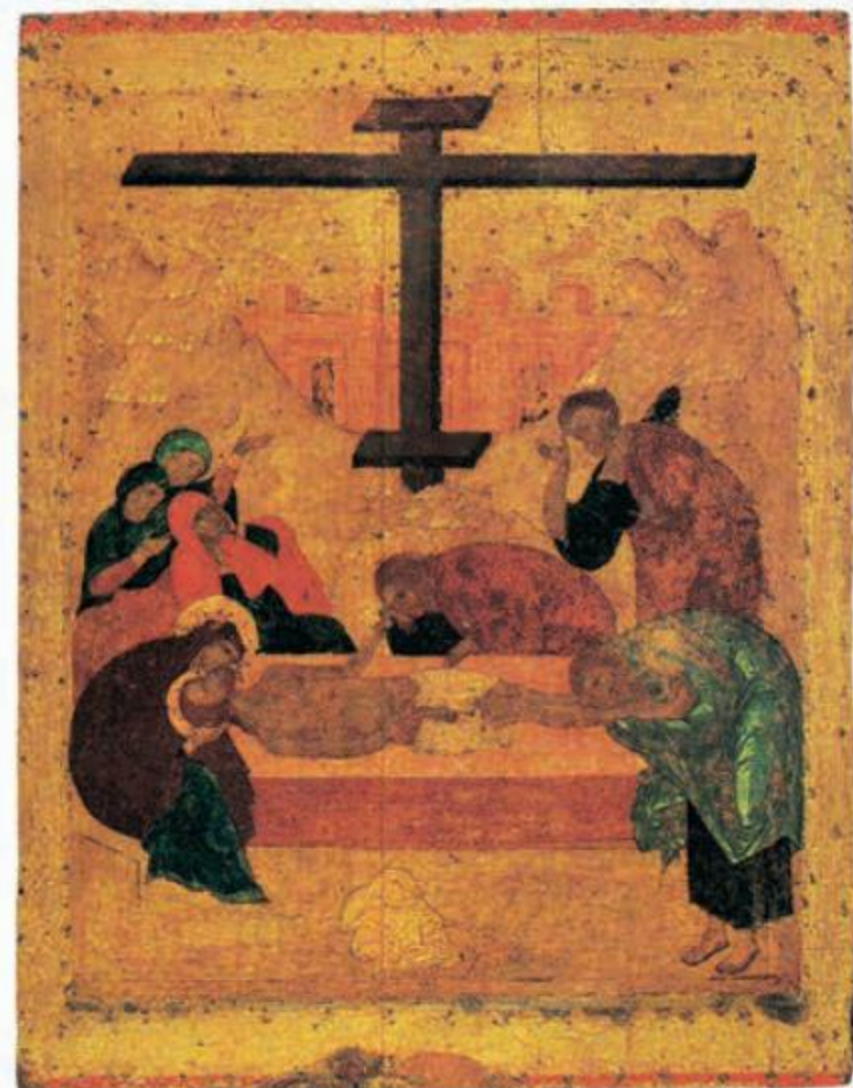
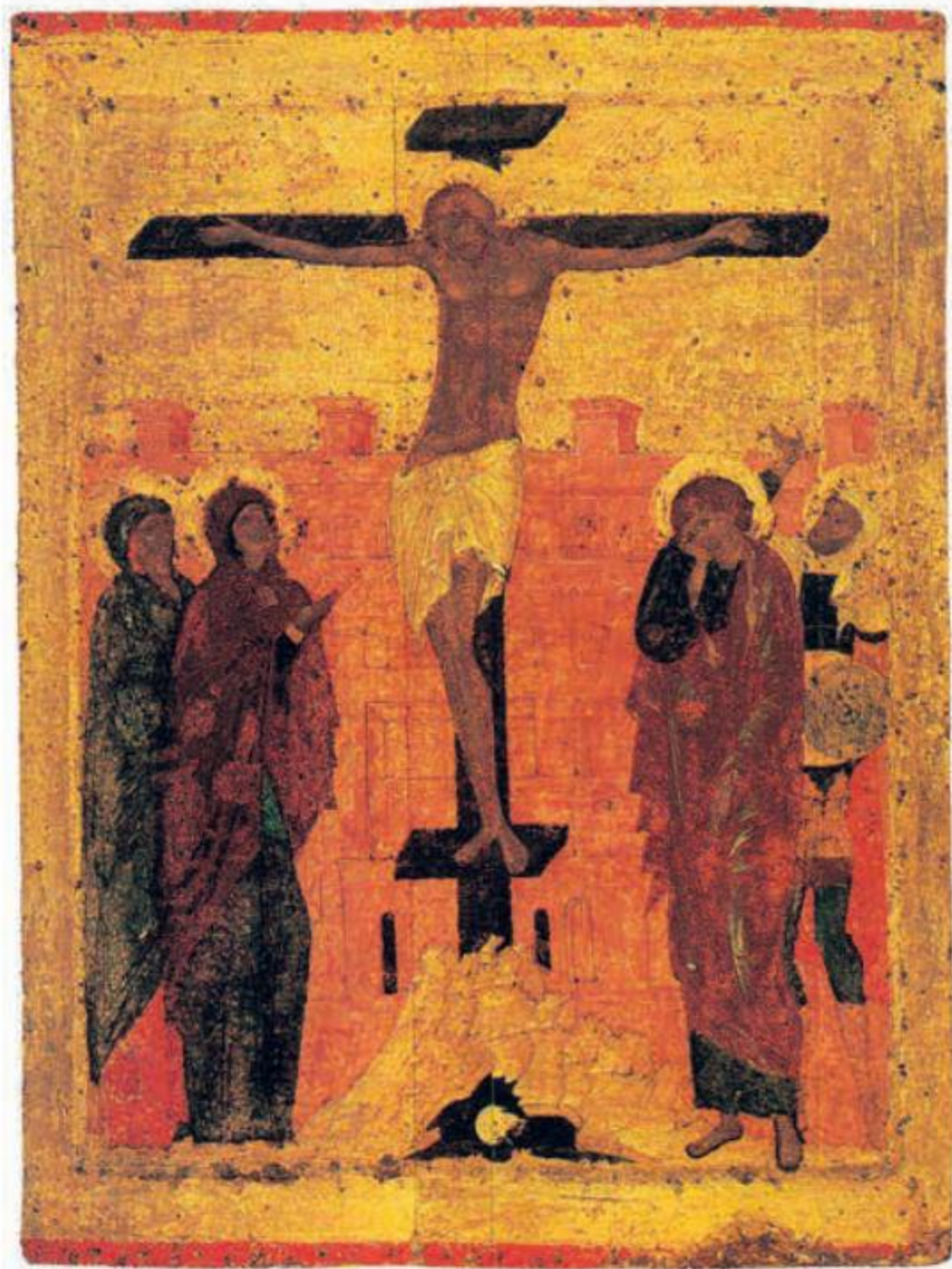




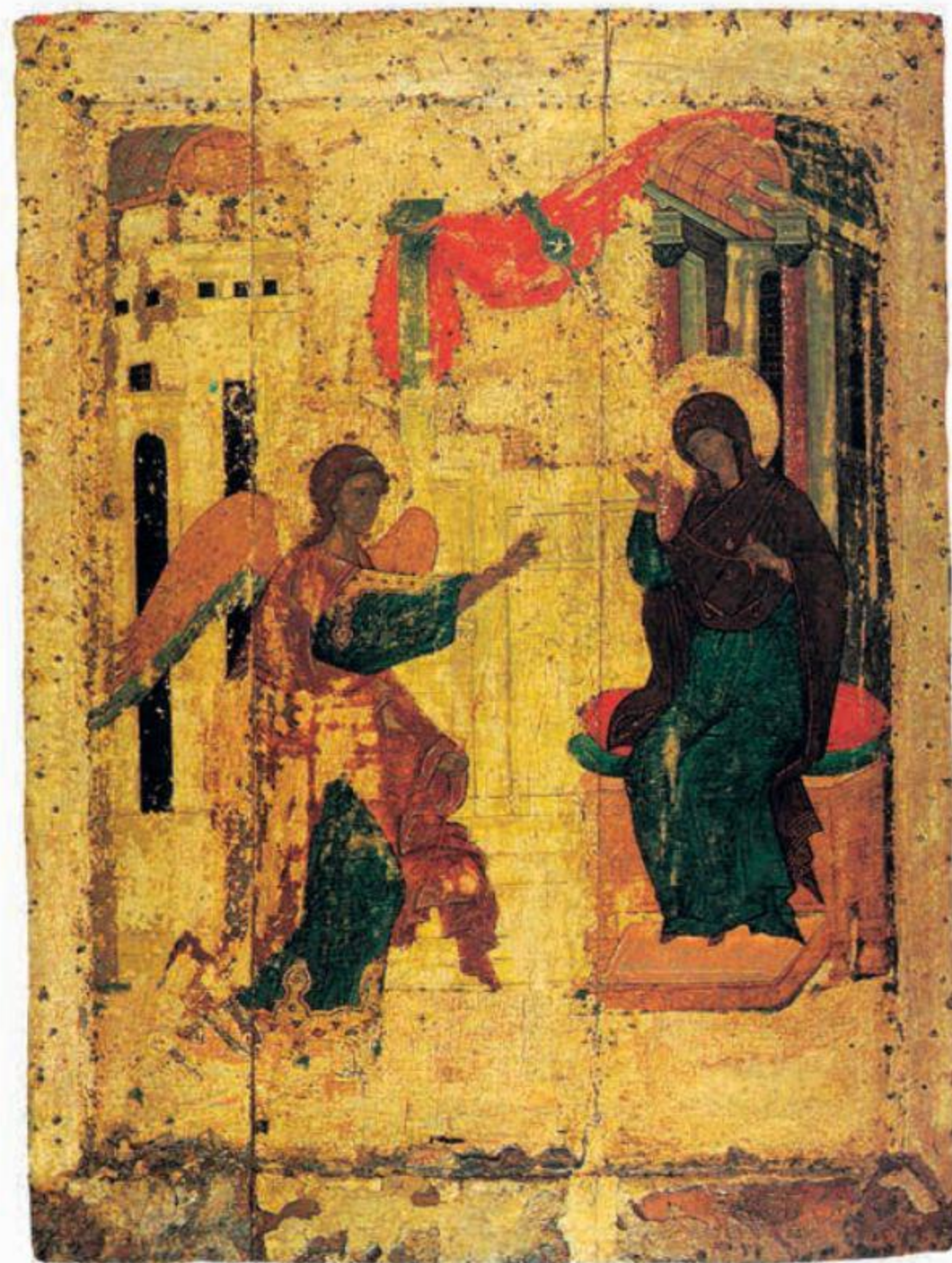


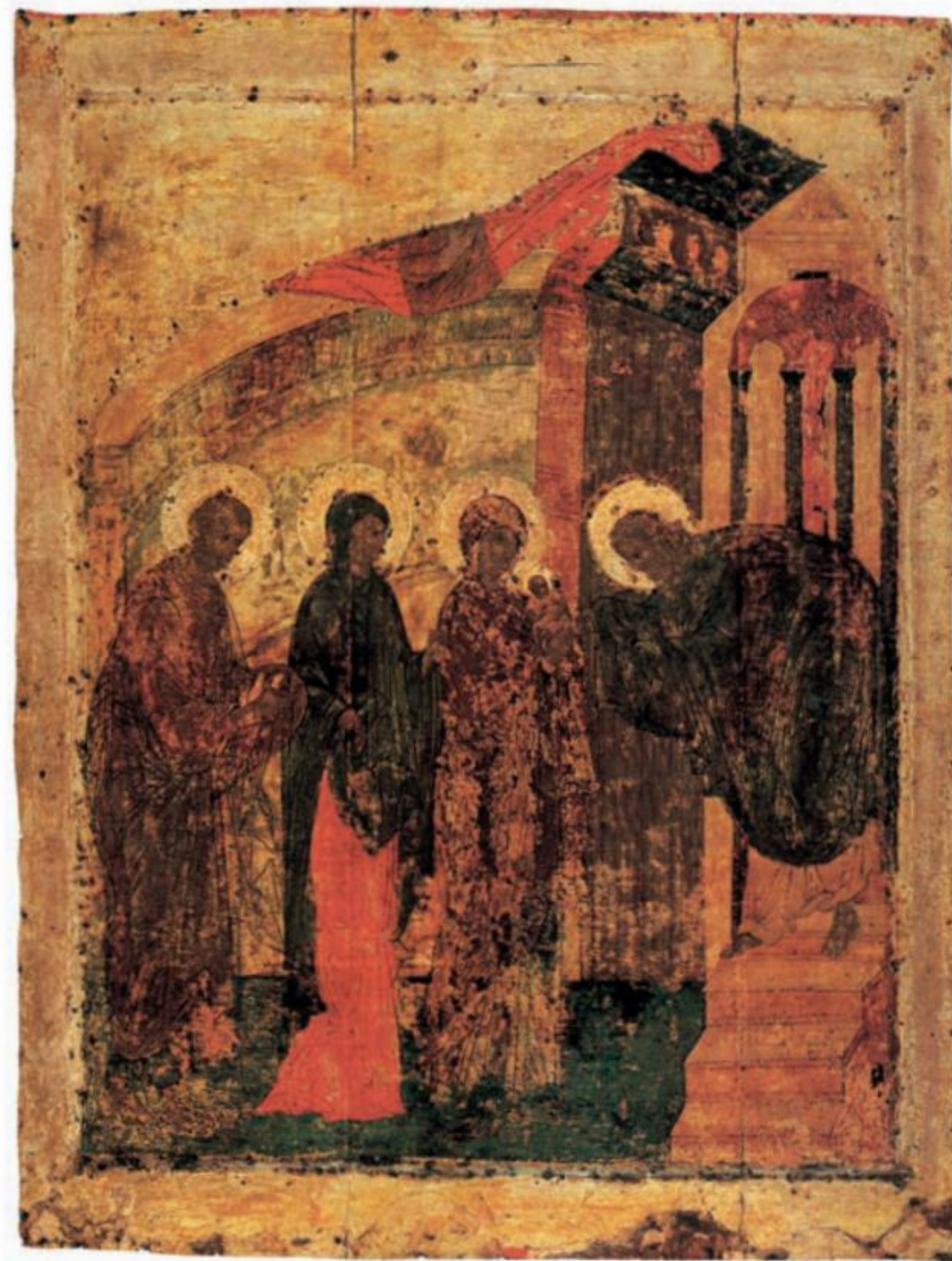
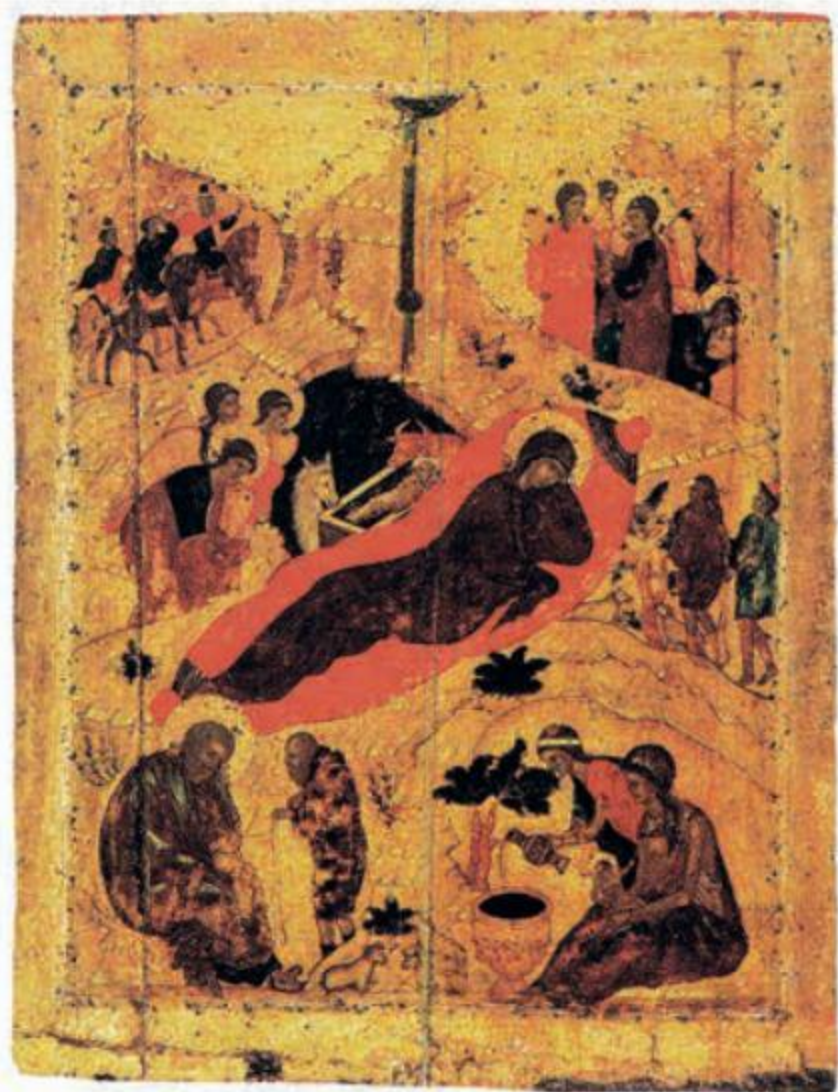


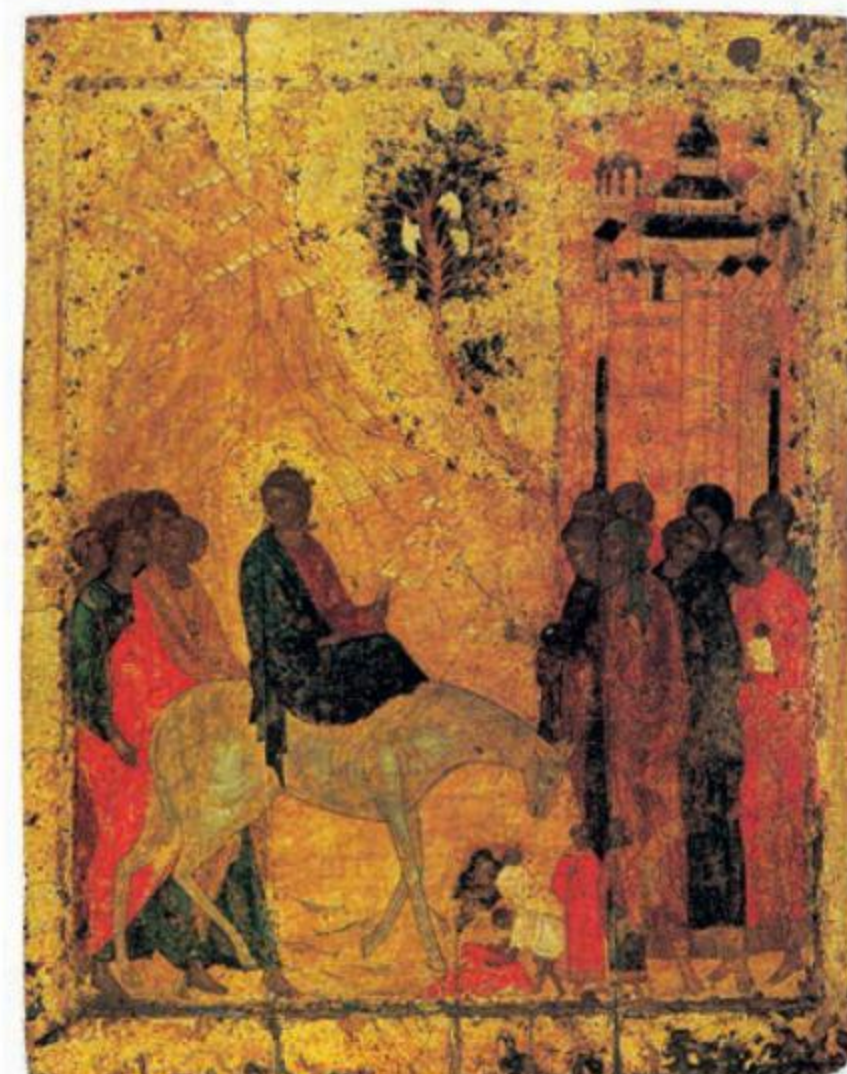
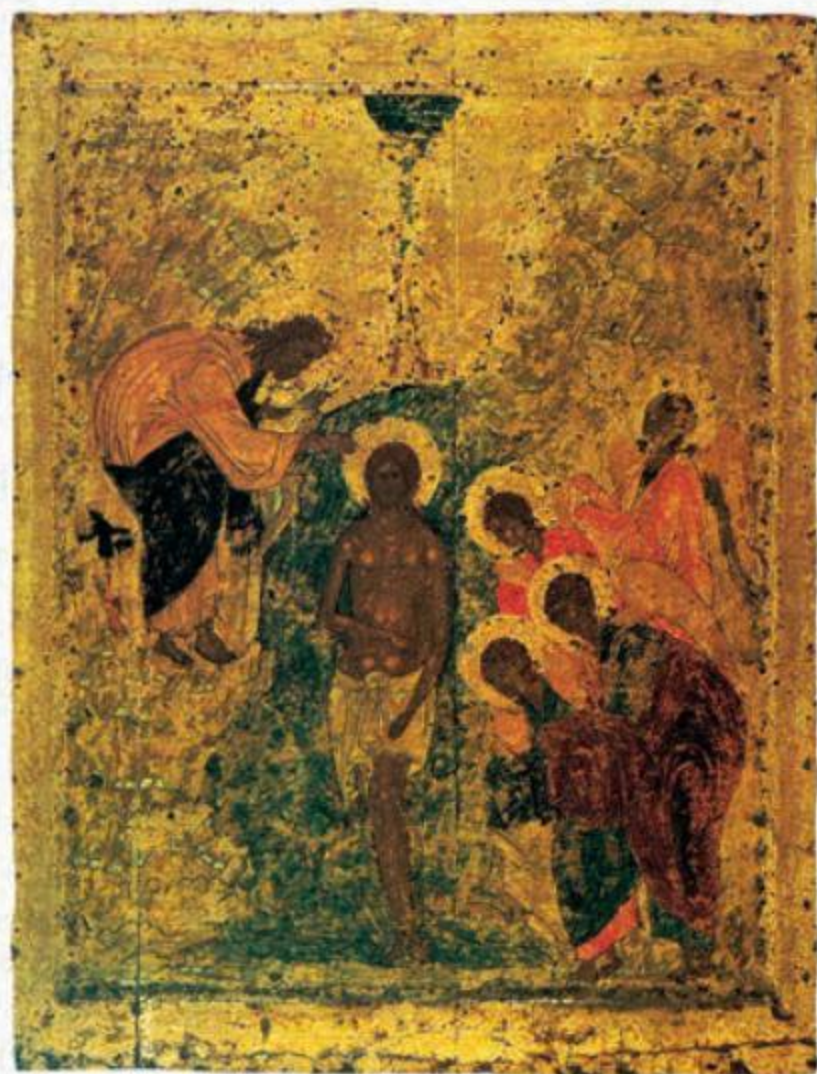


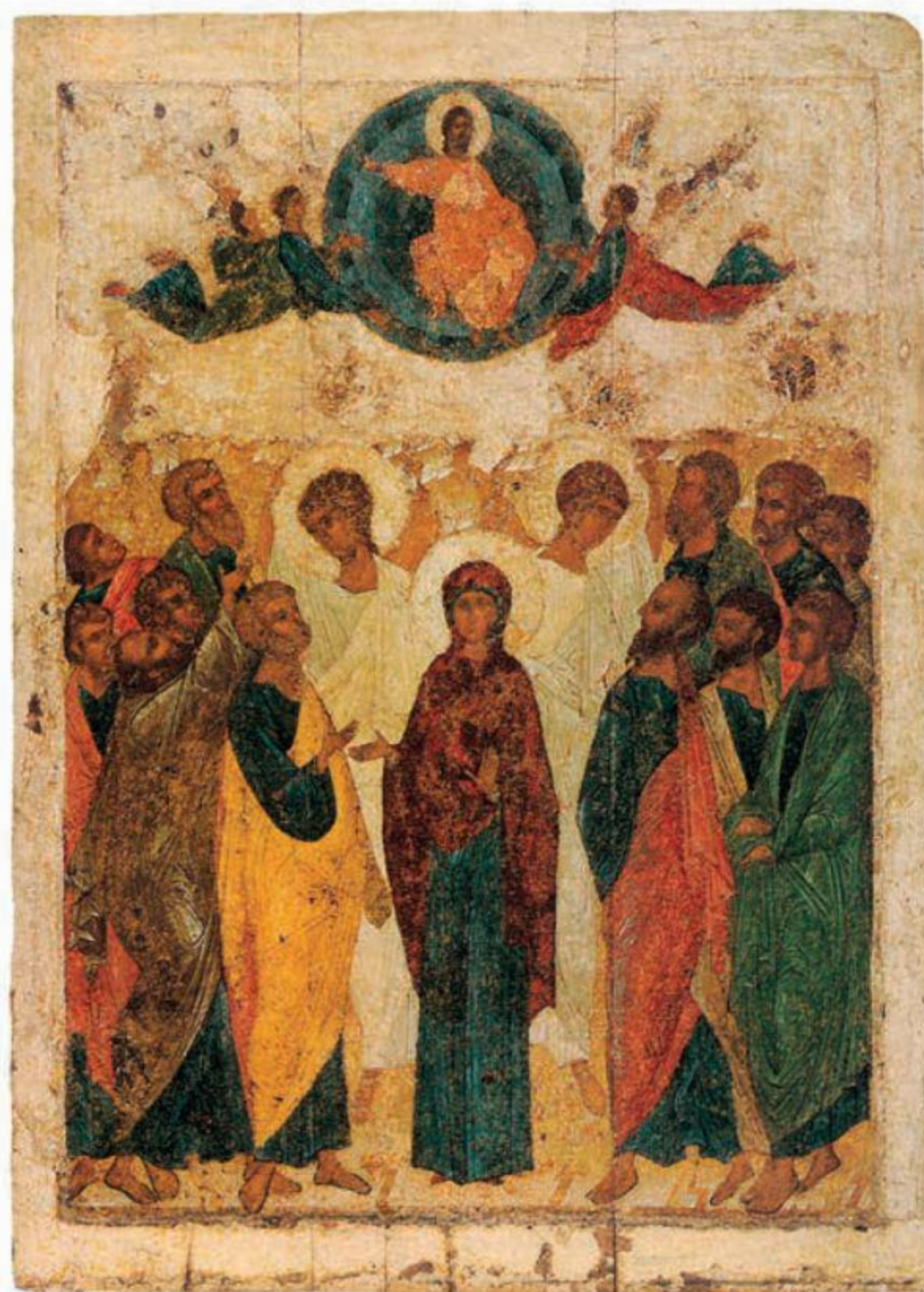




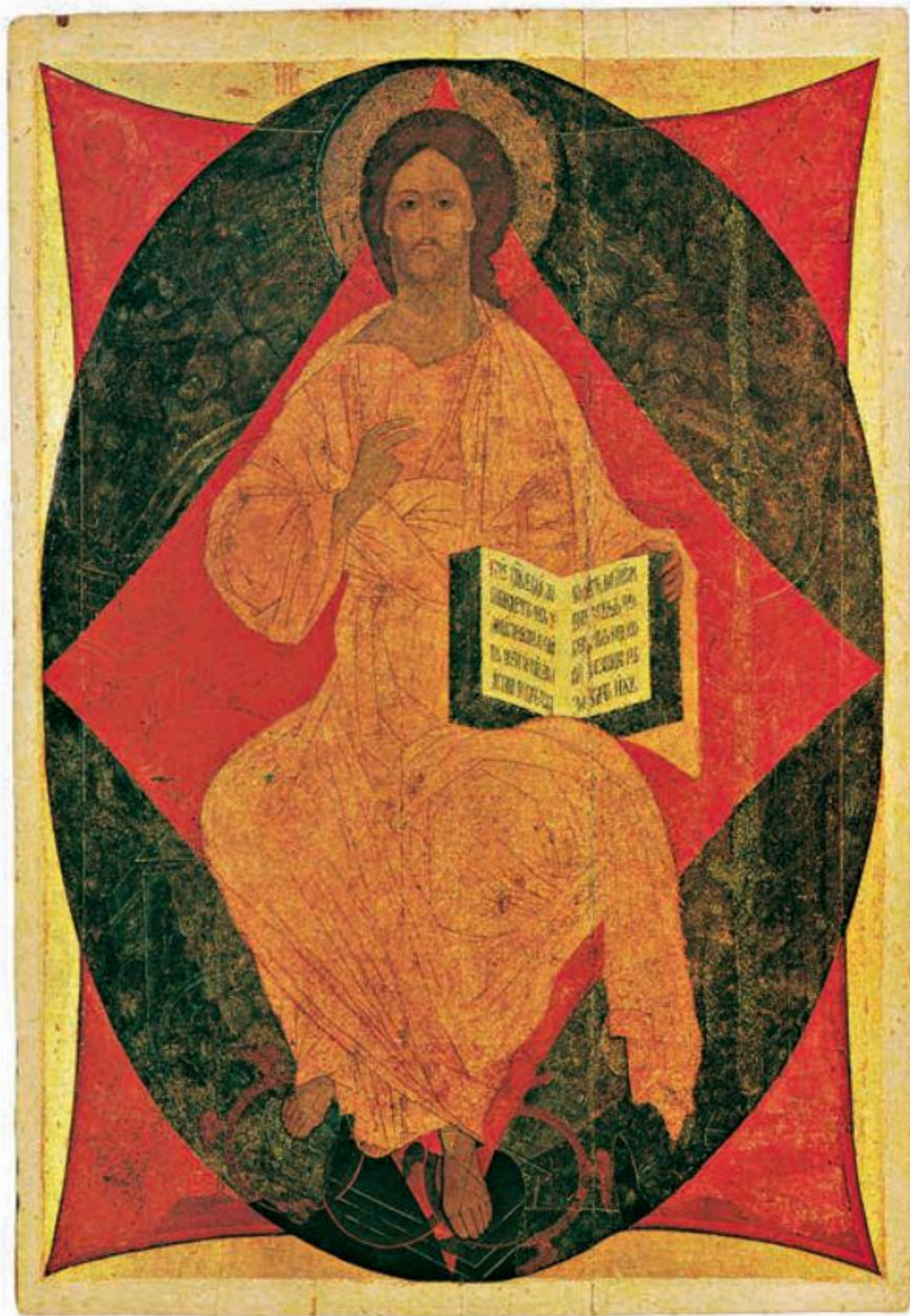


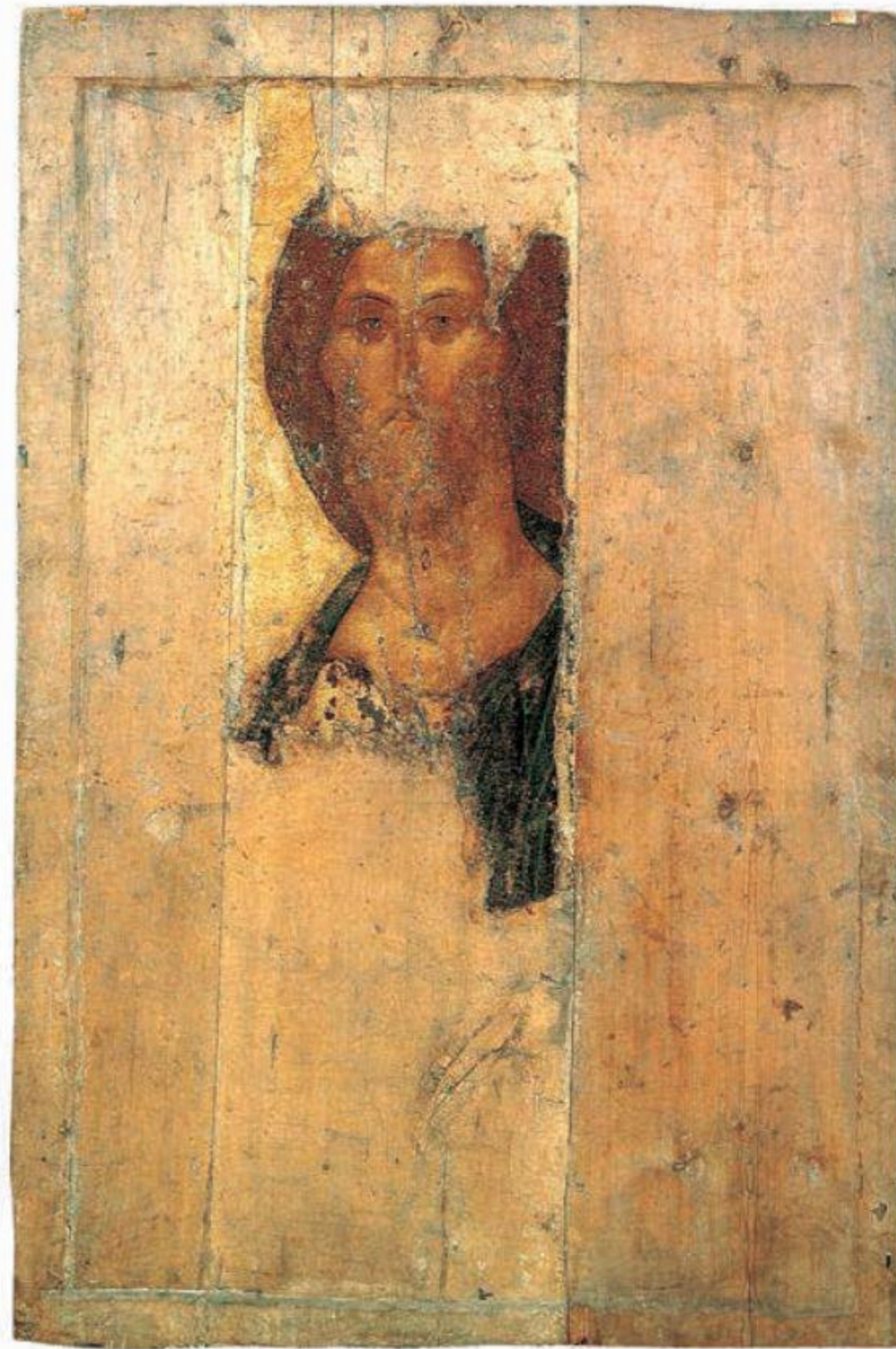
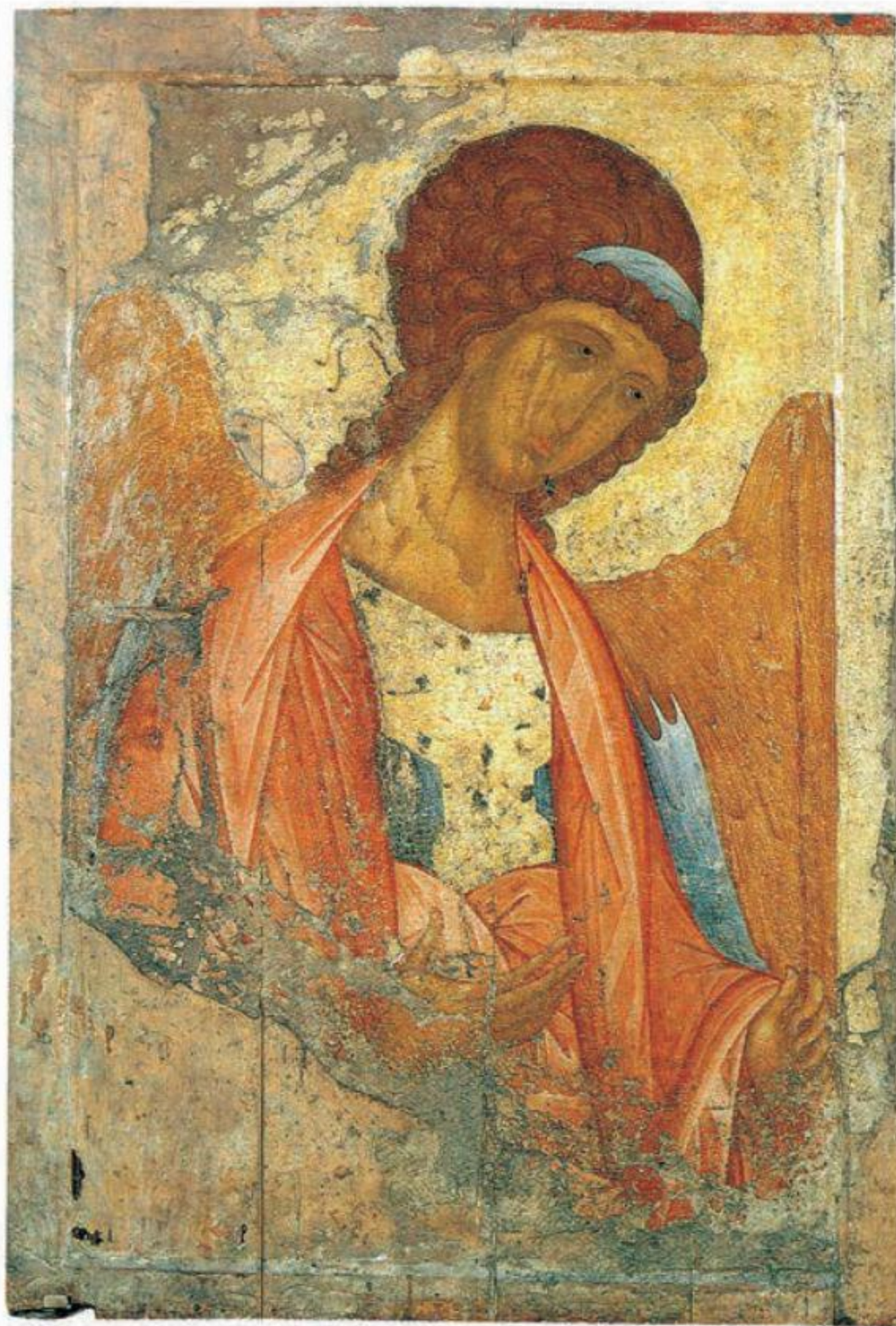


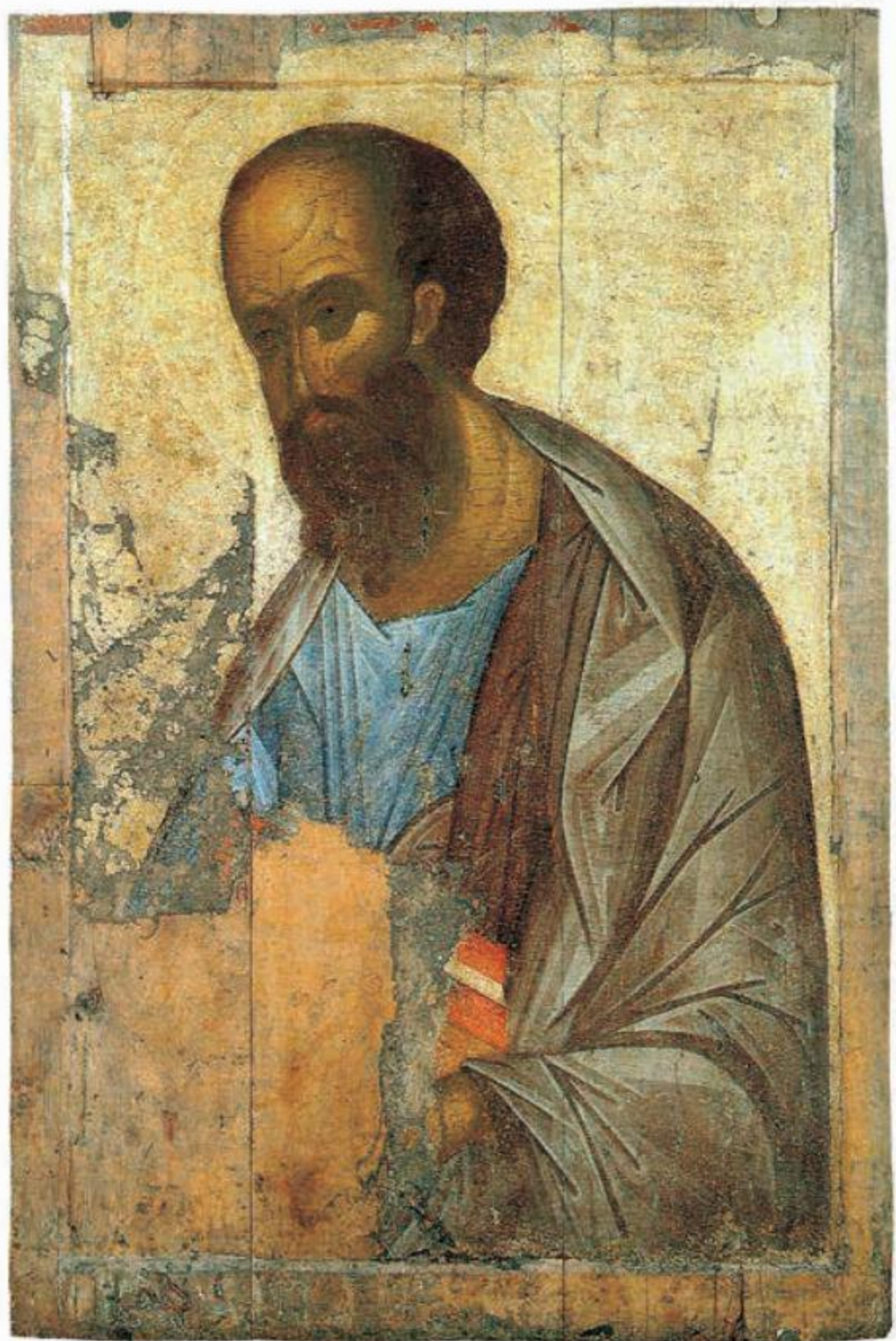


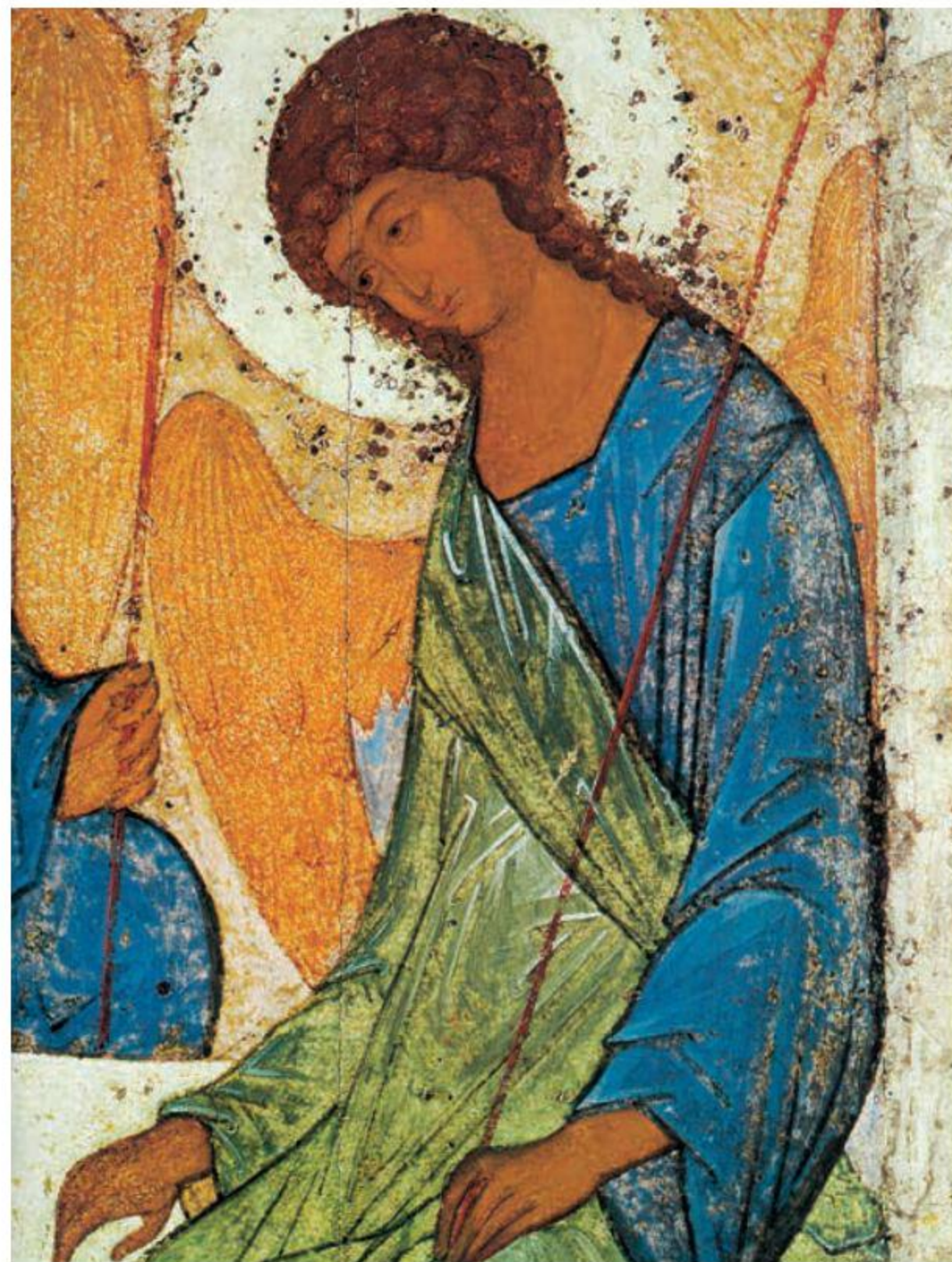


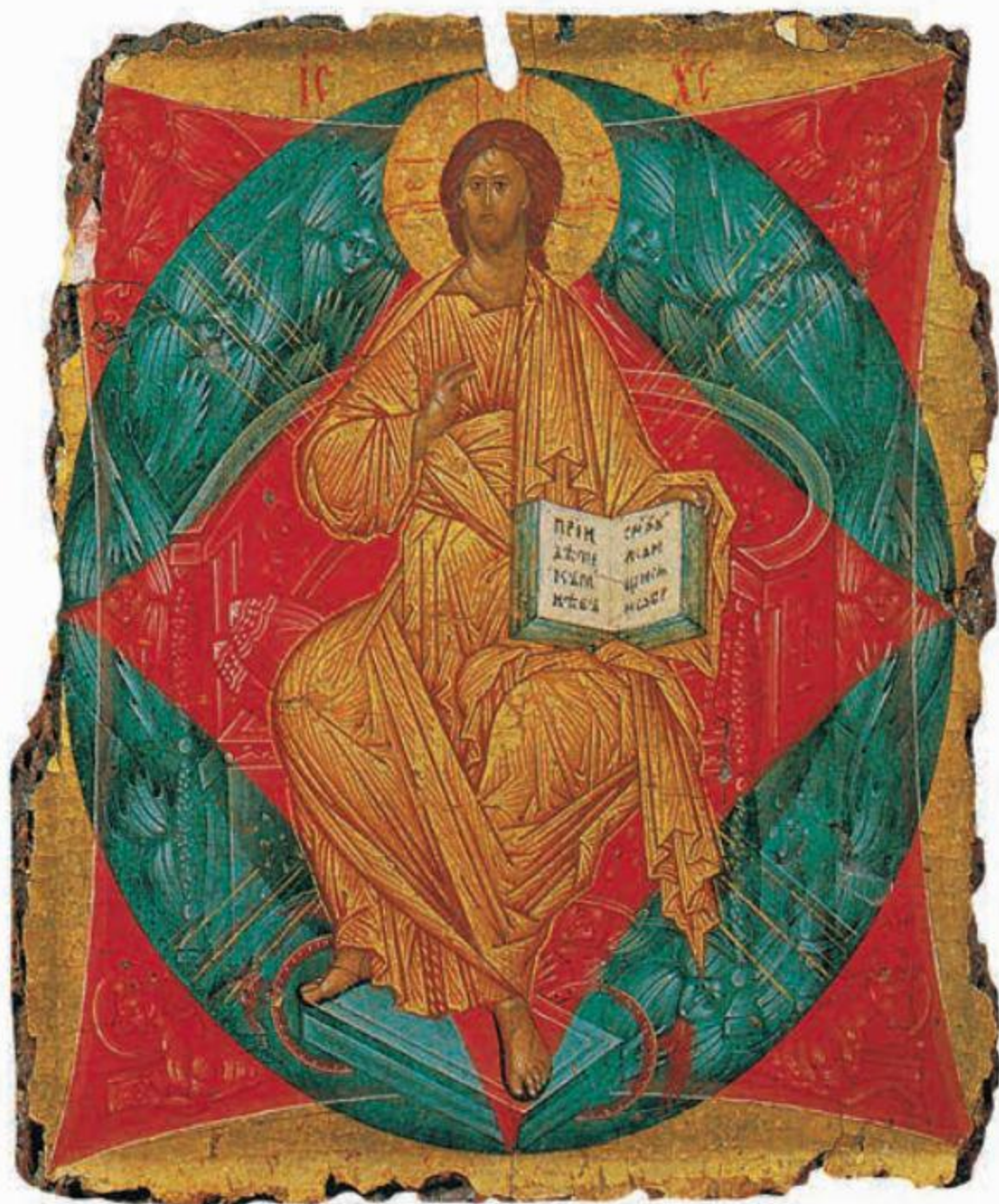










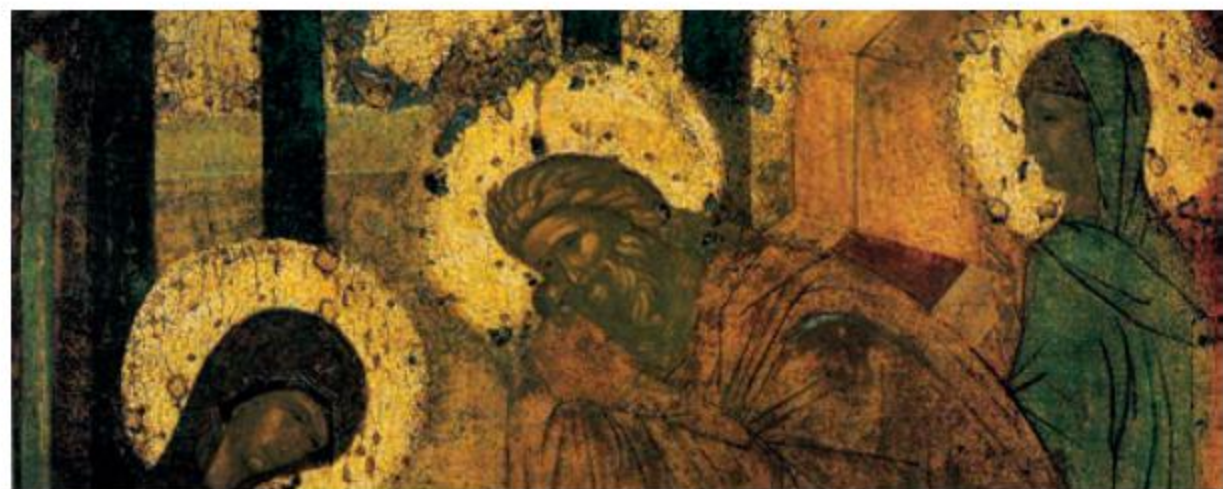
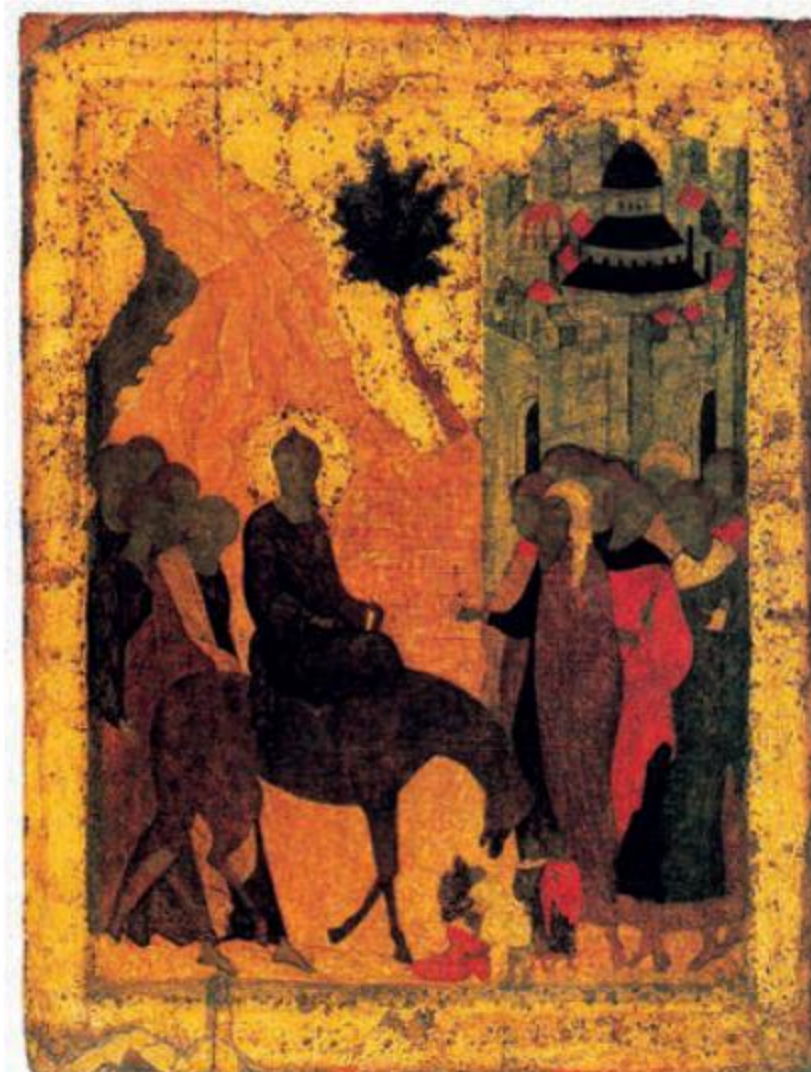
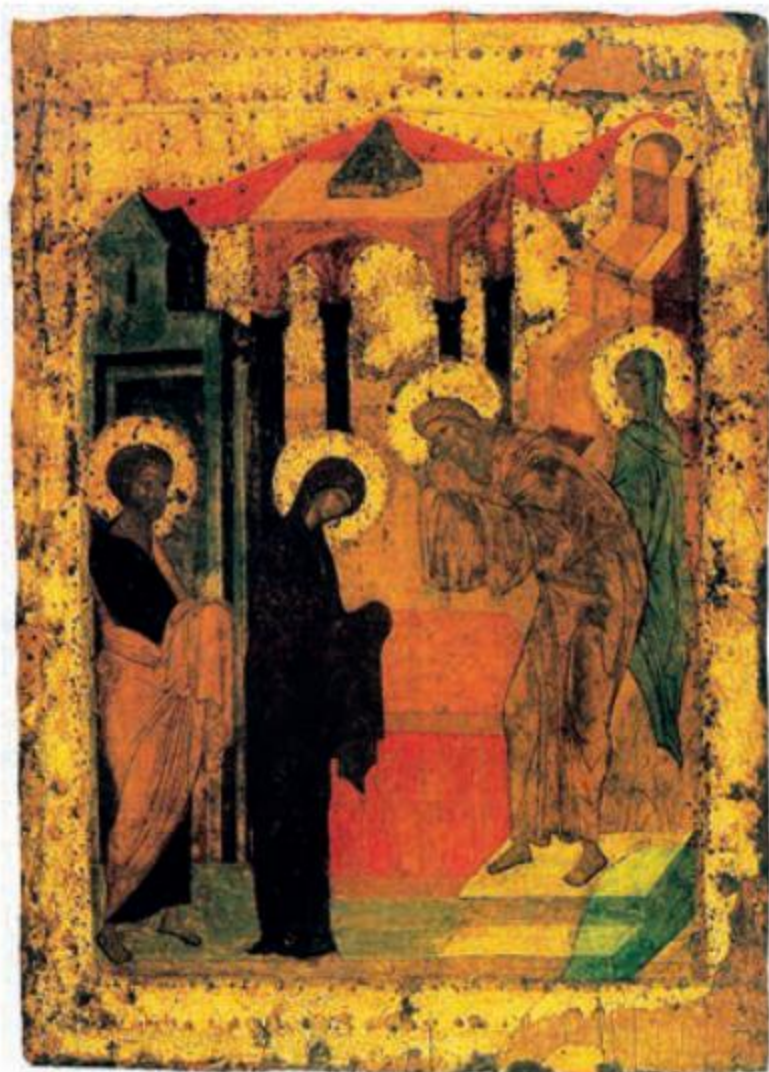


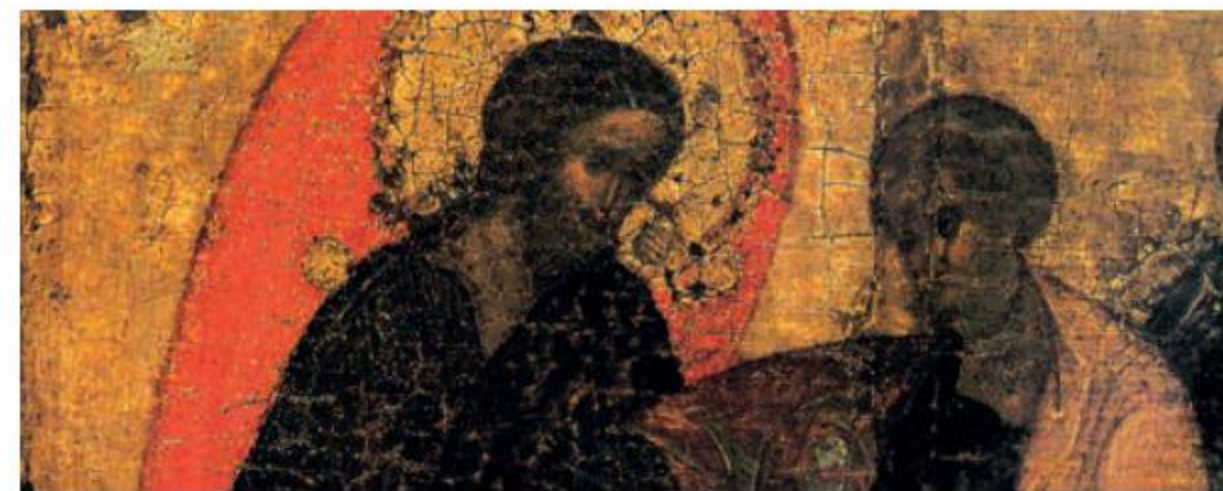
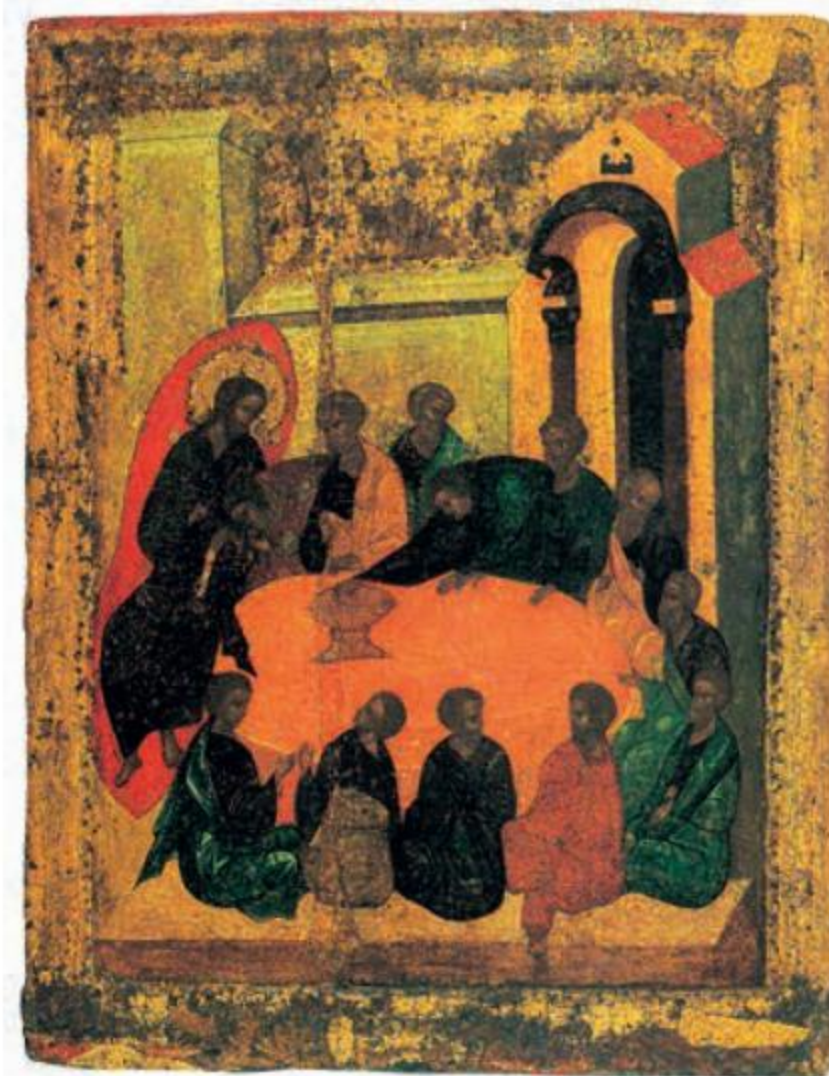
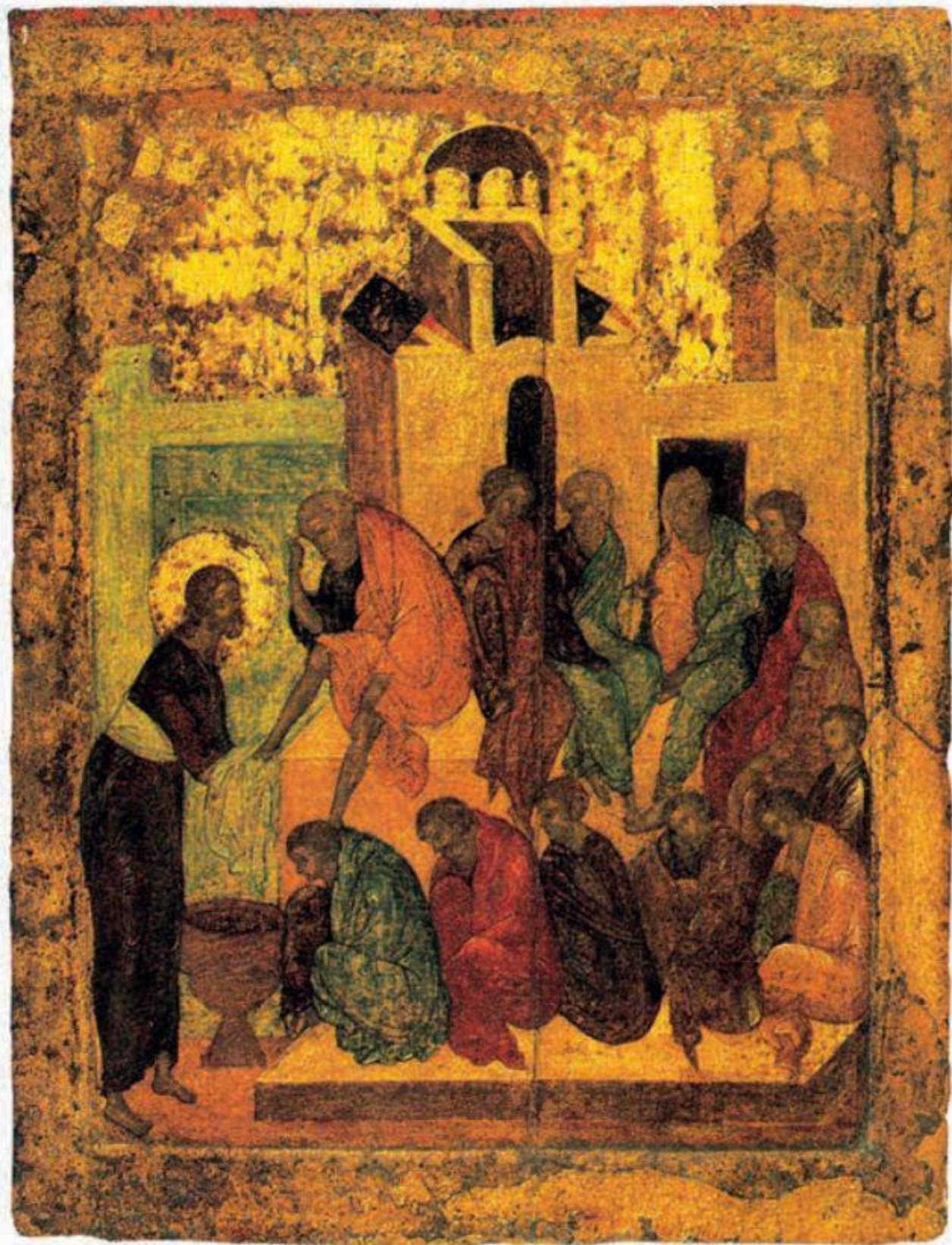
TAV 102

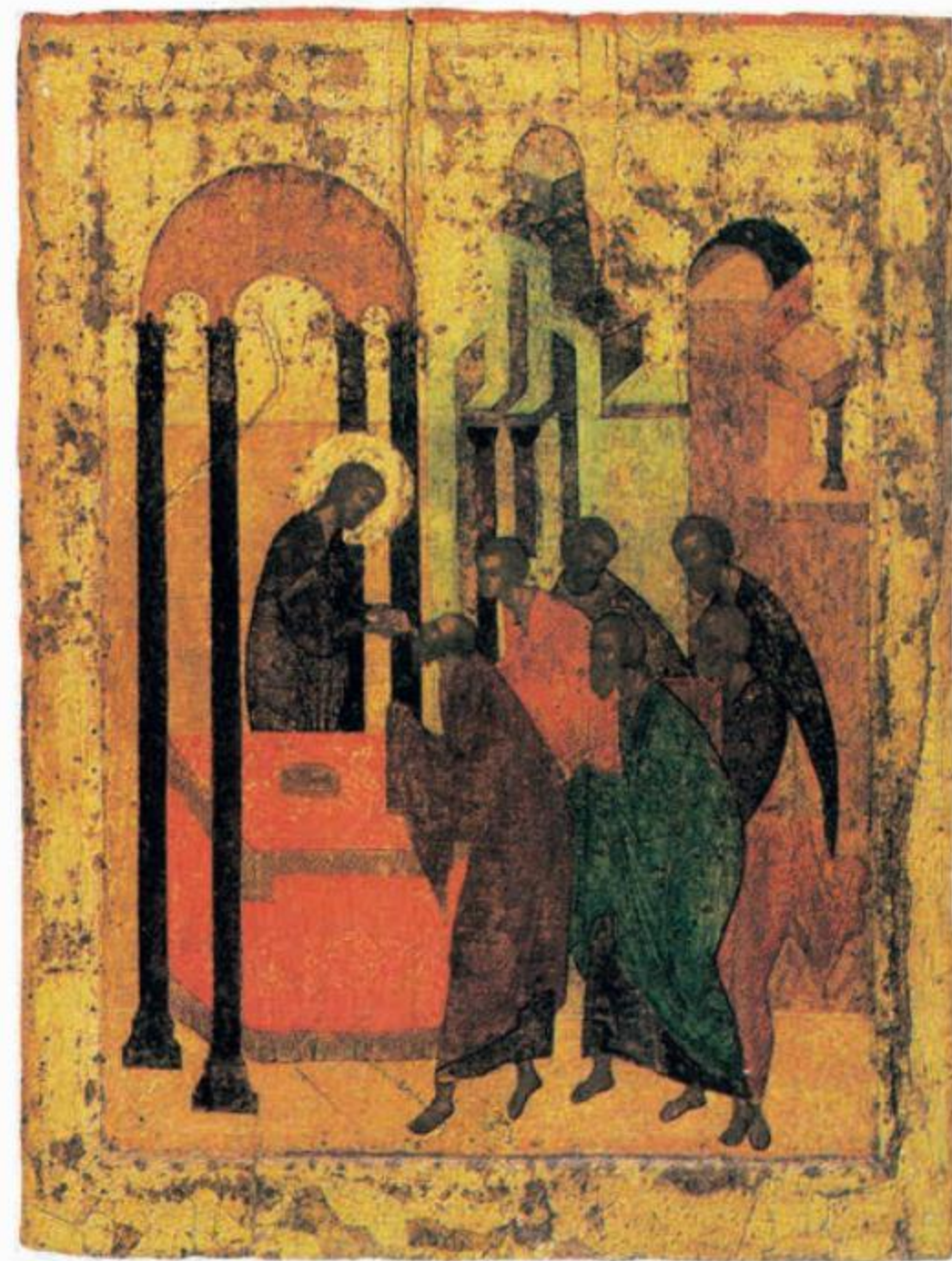
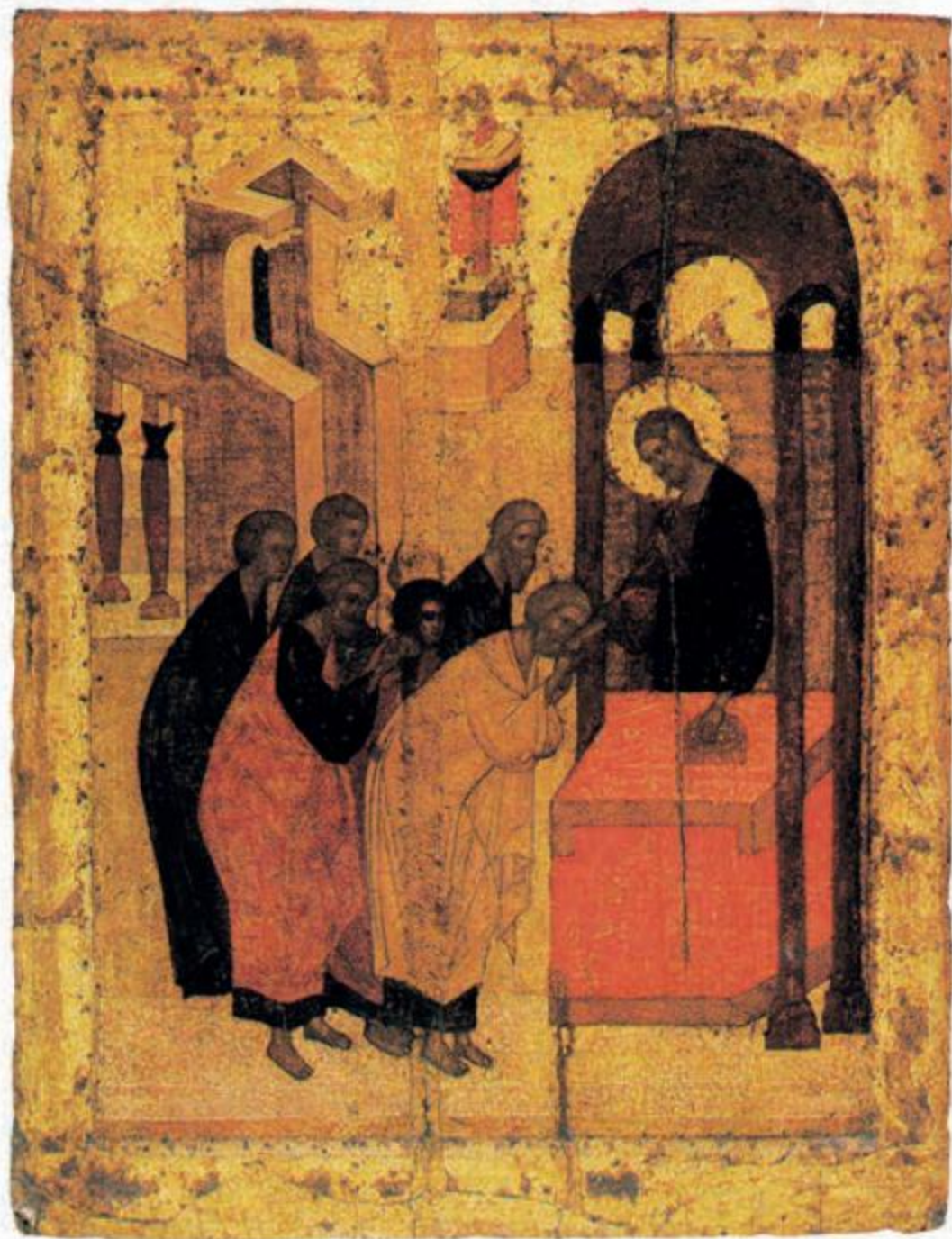


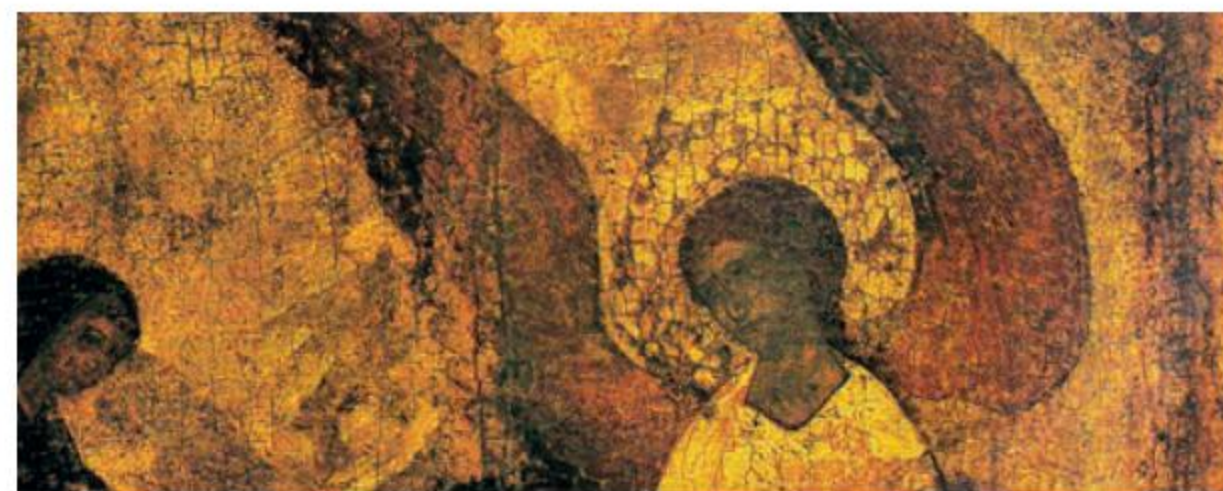
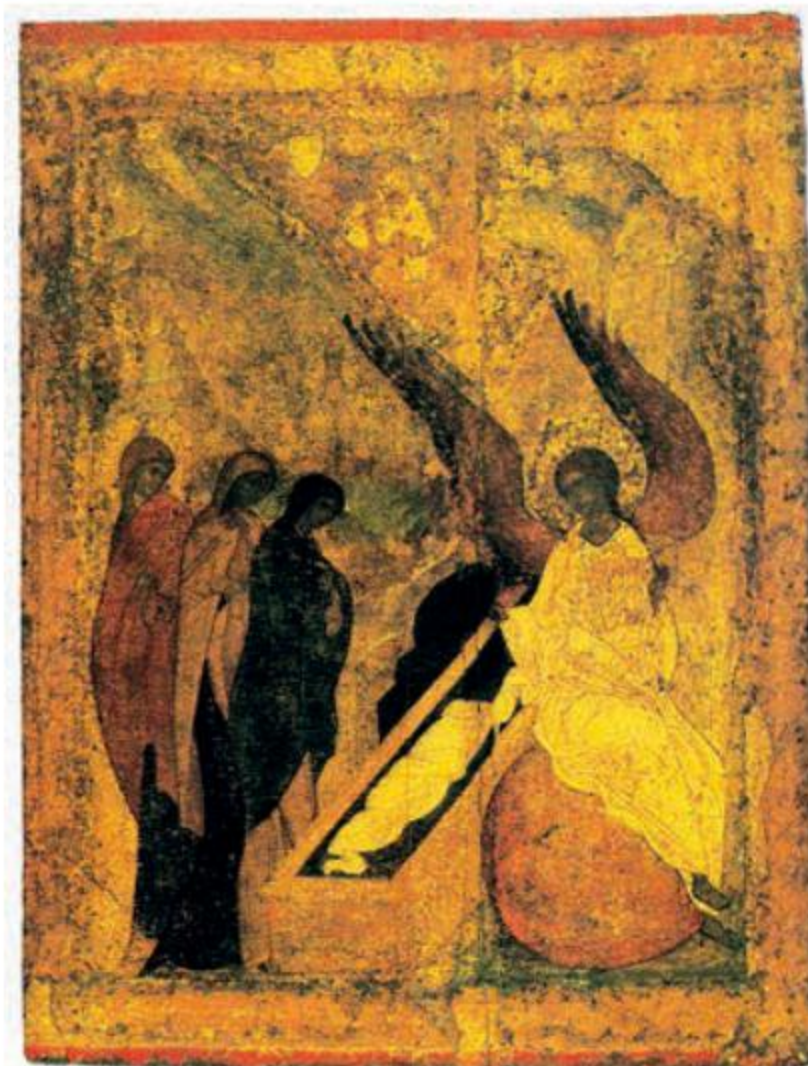
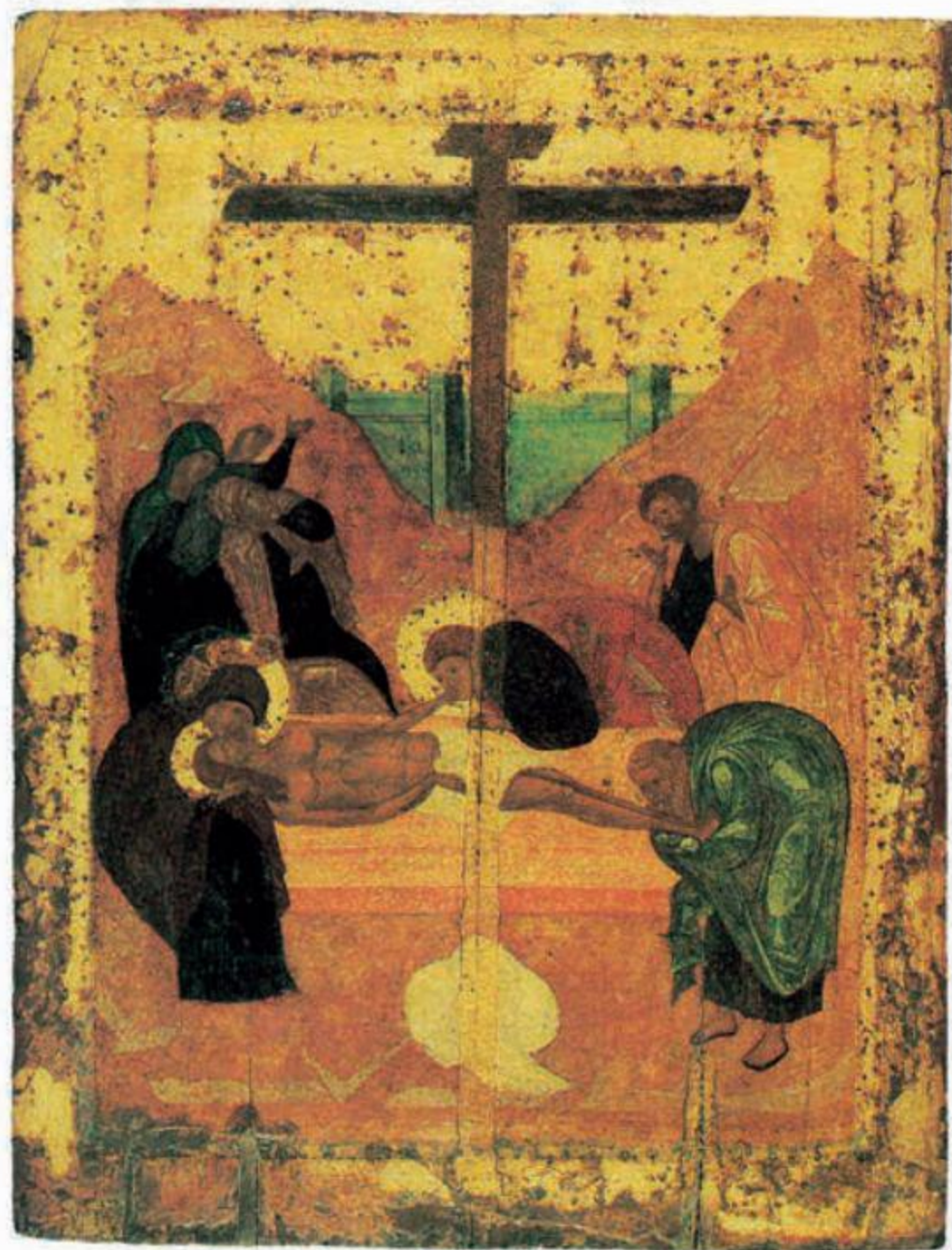
TAV 103

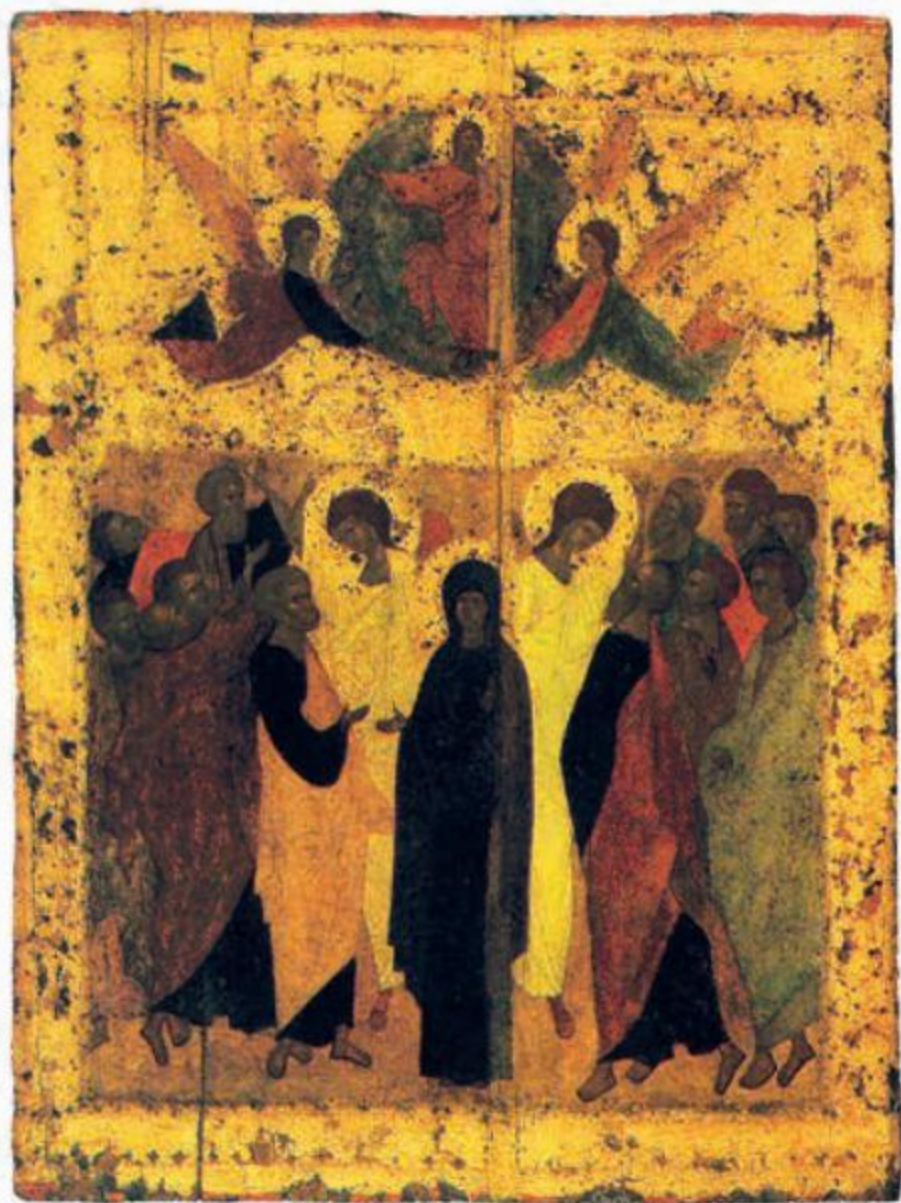


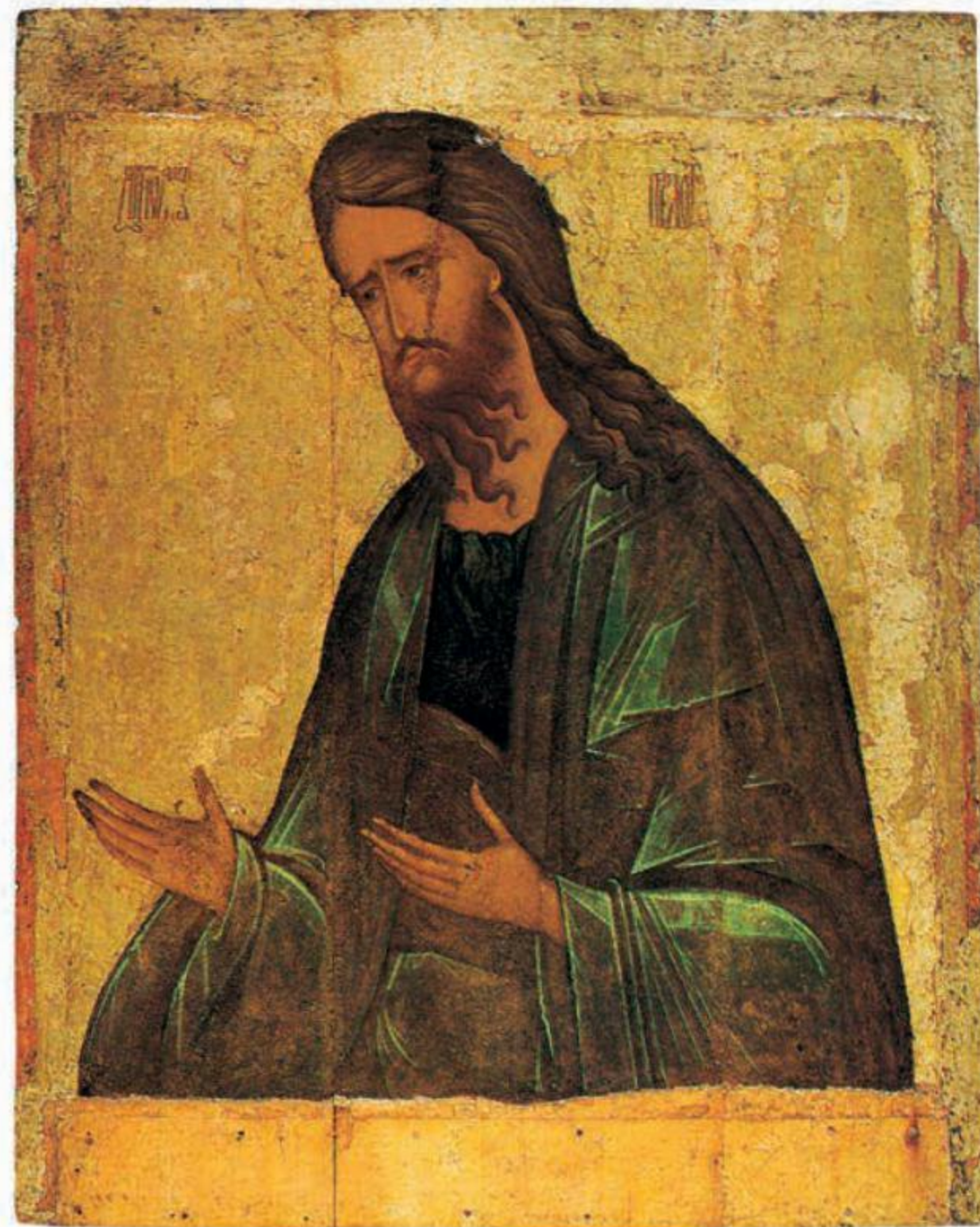
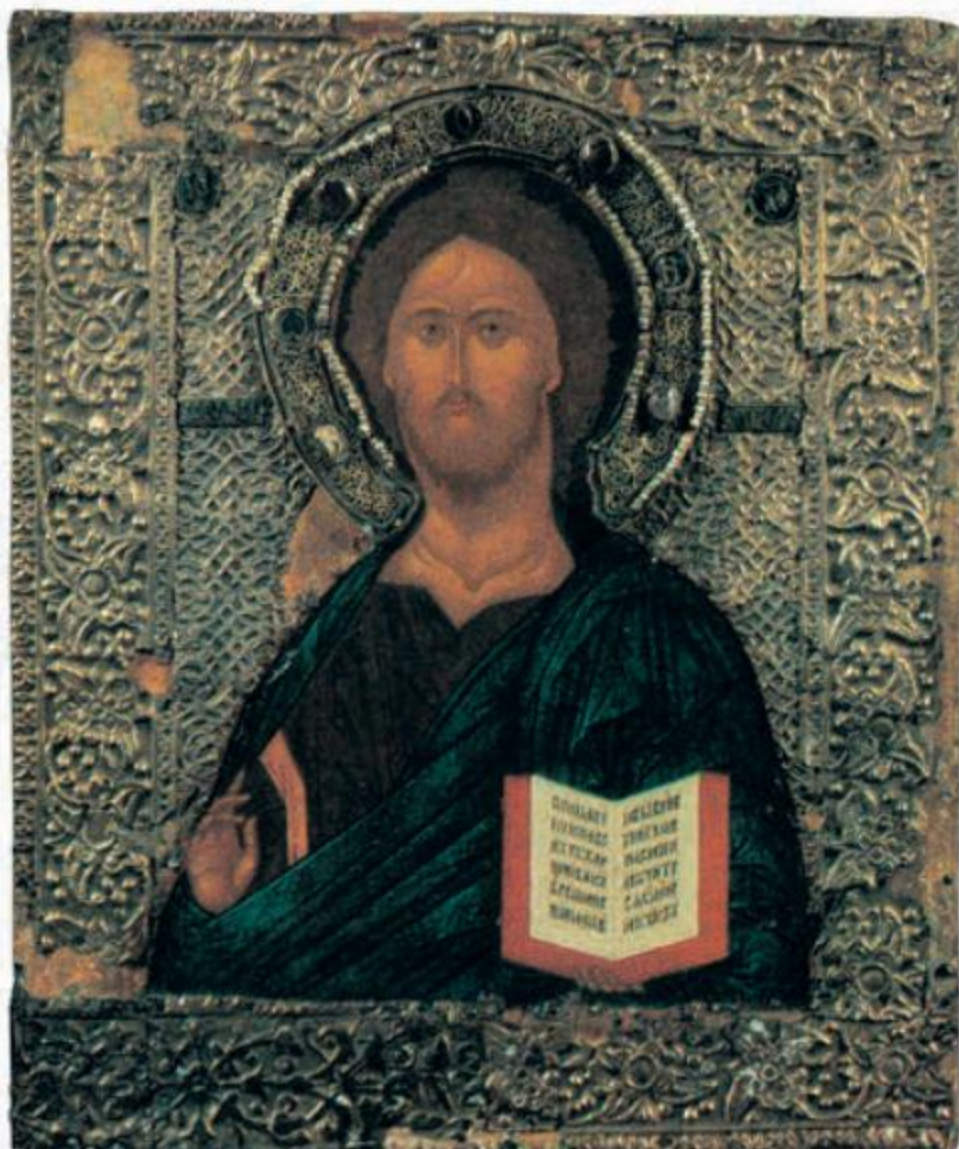


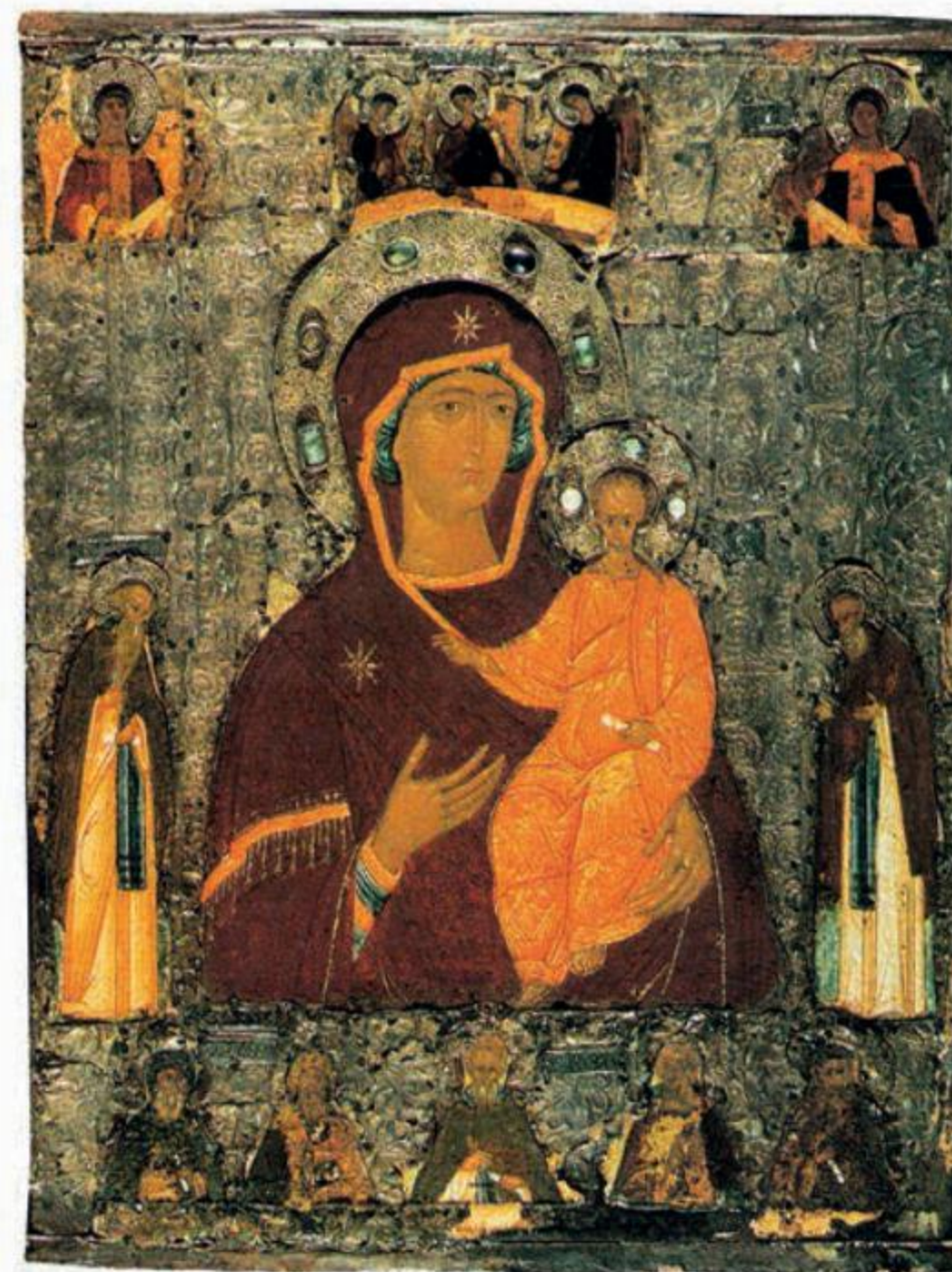


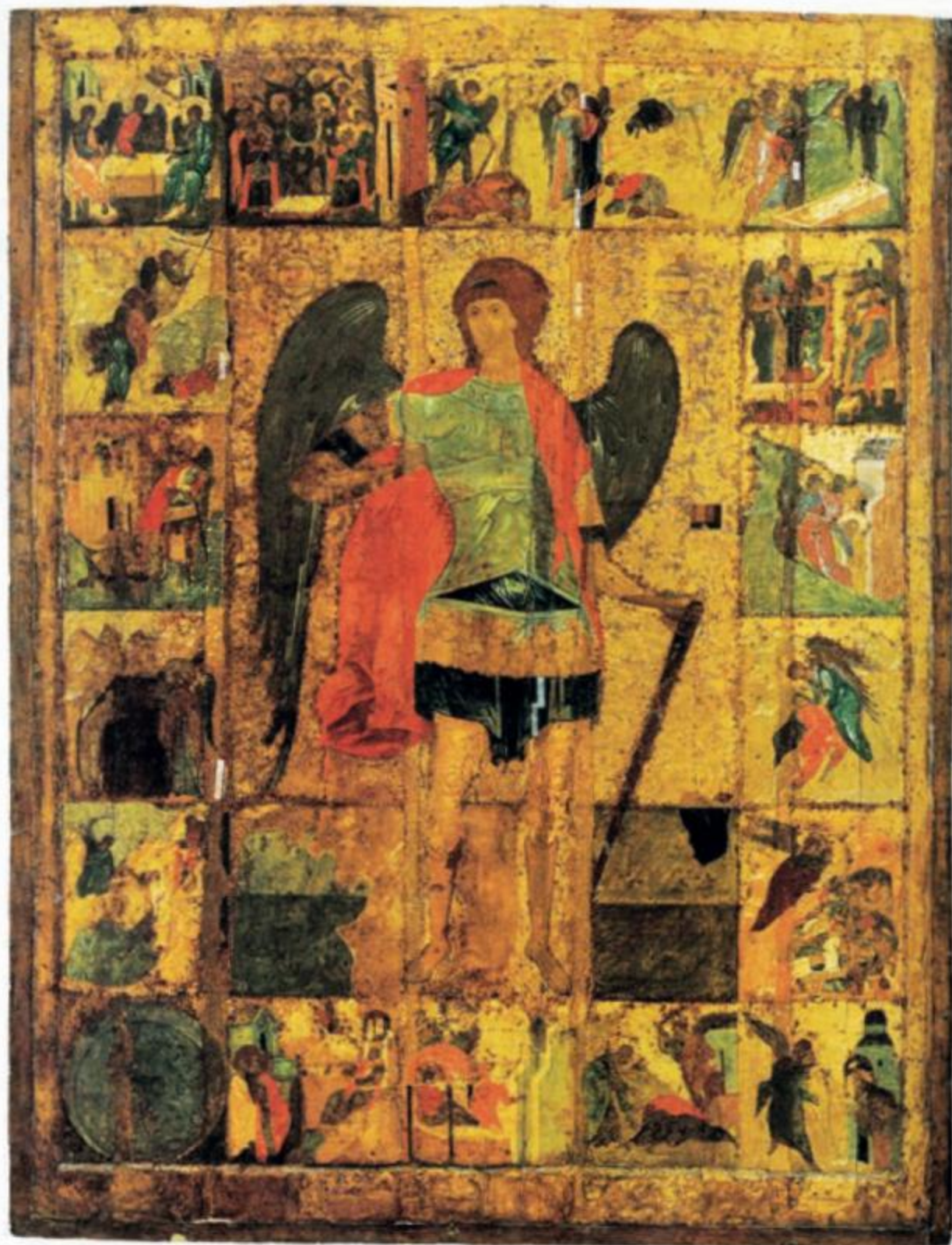




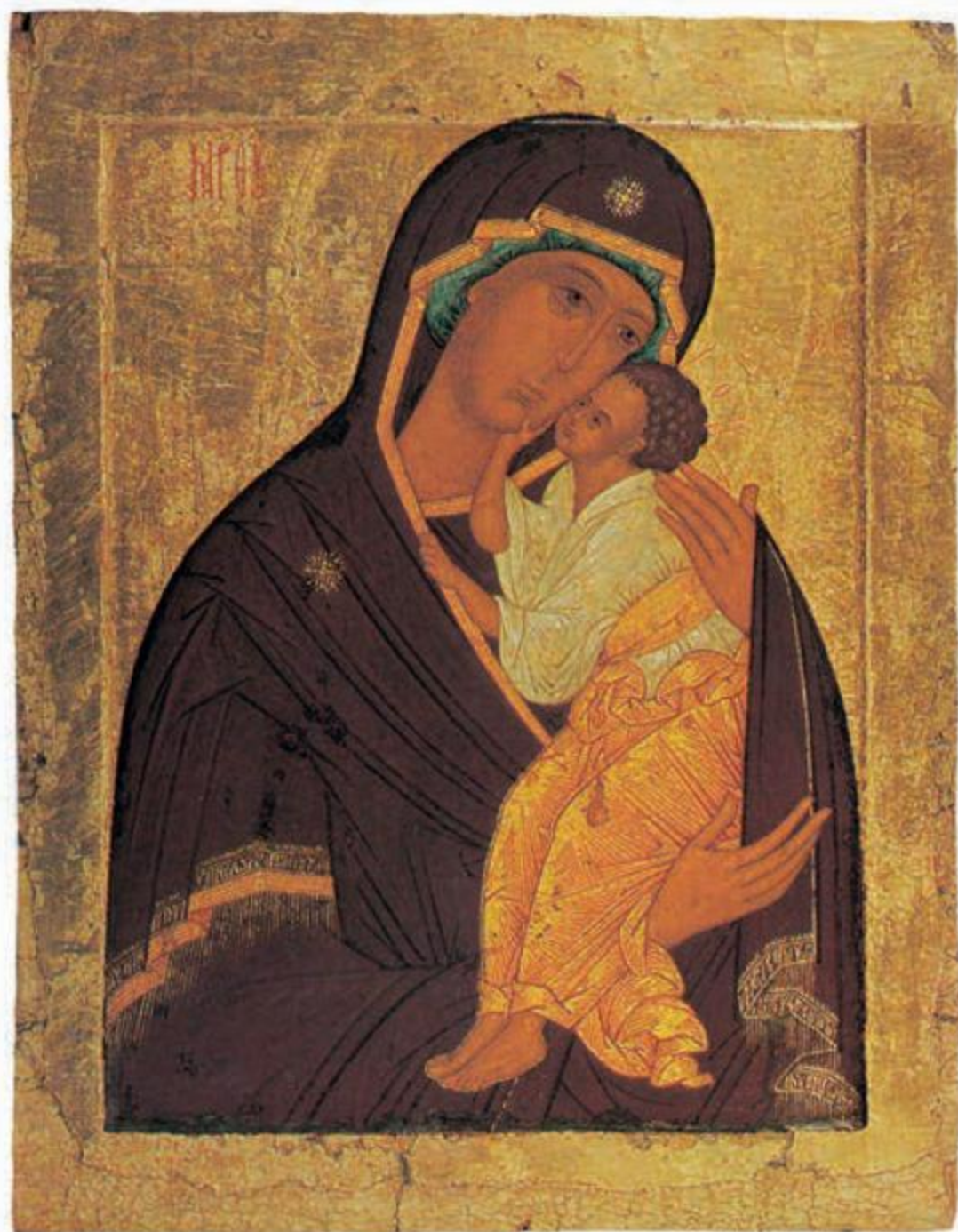








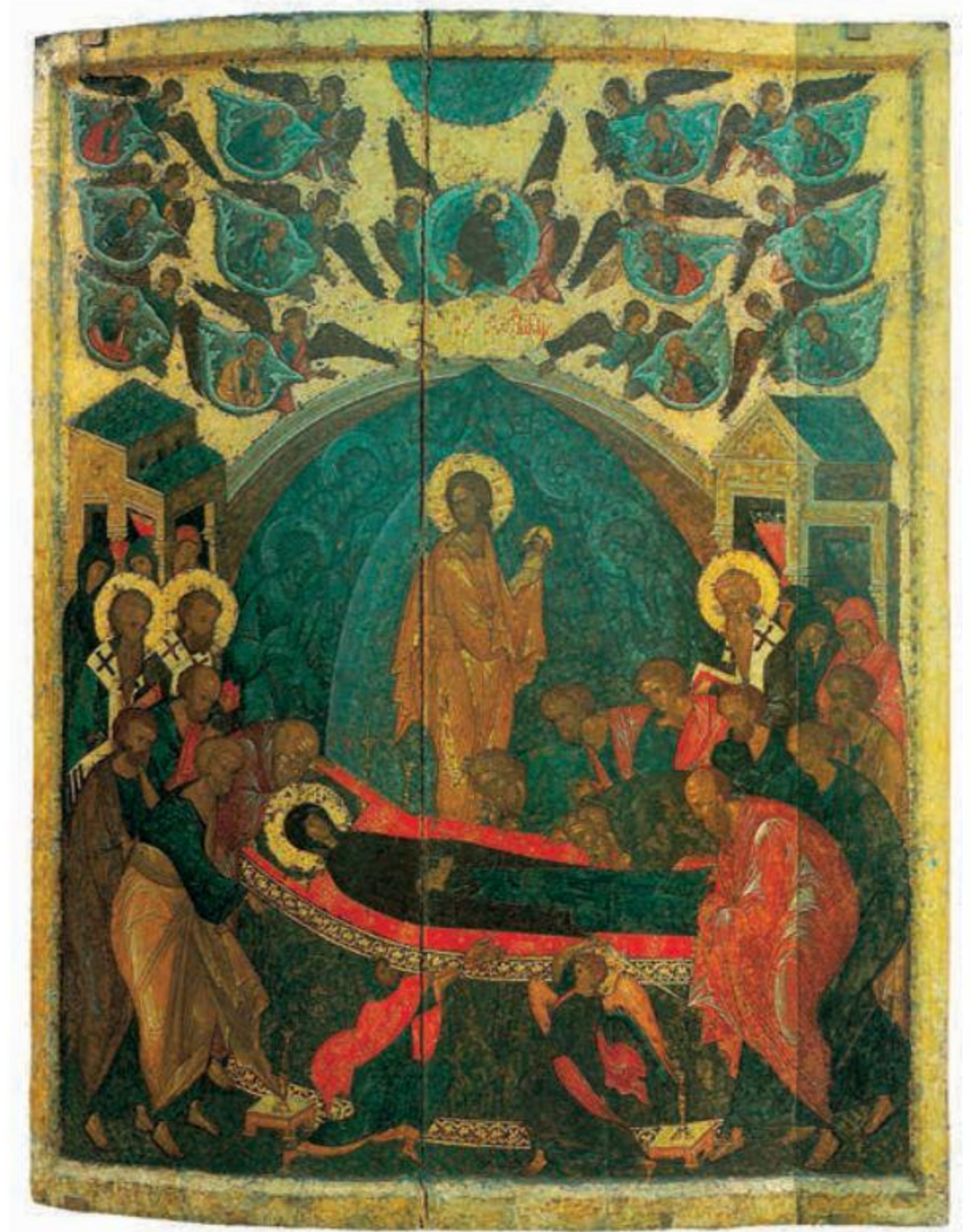


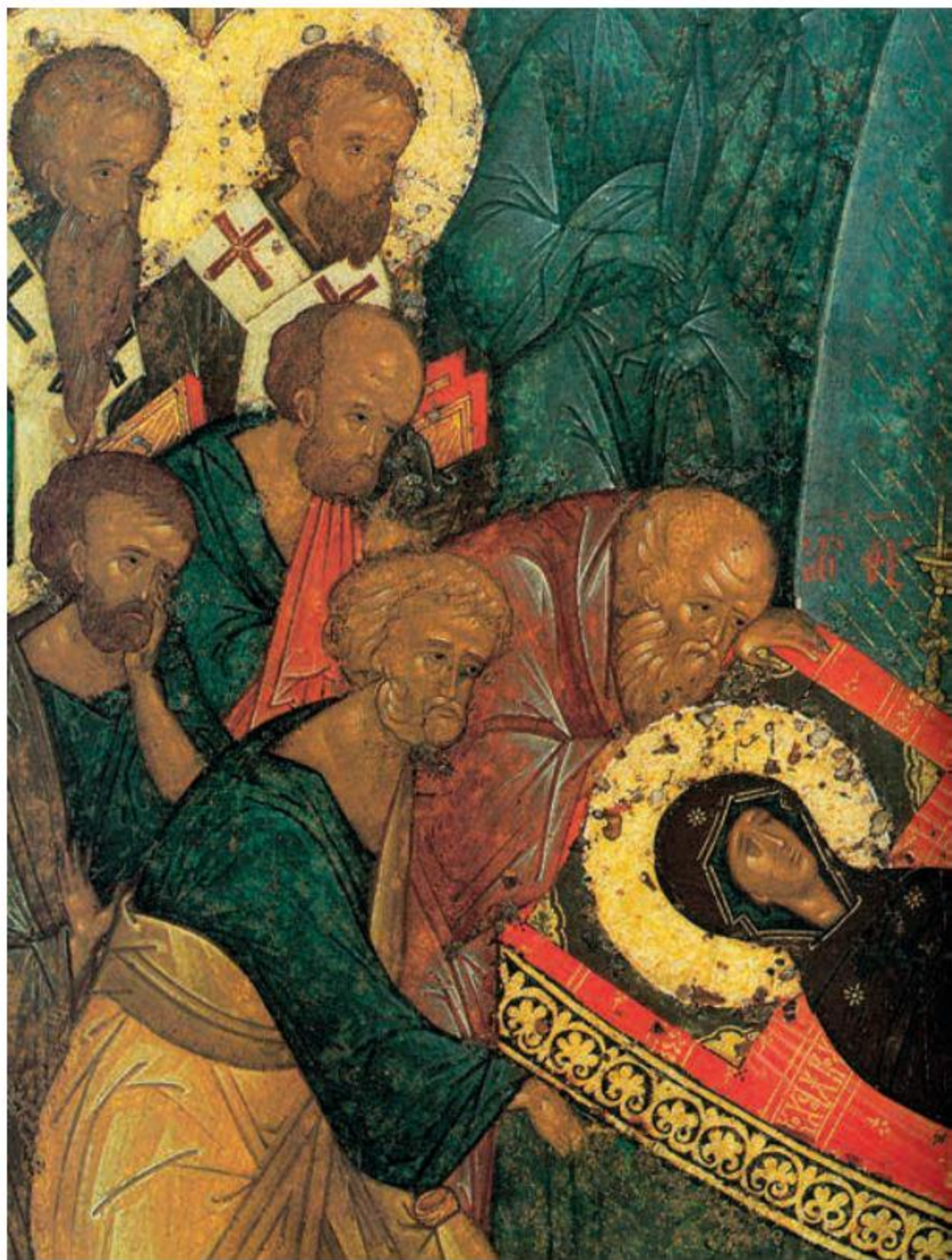


TAV 113

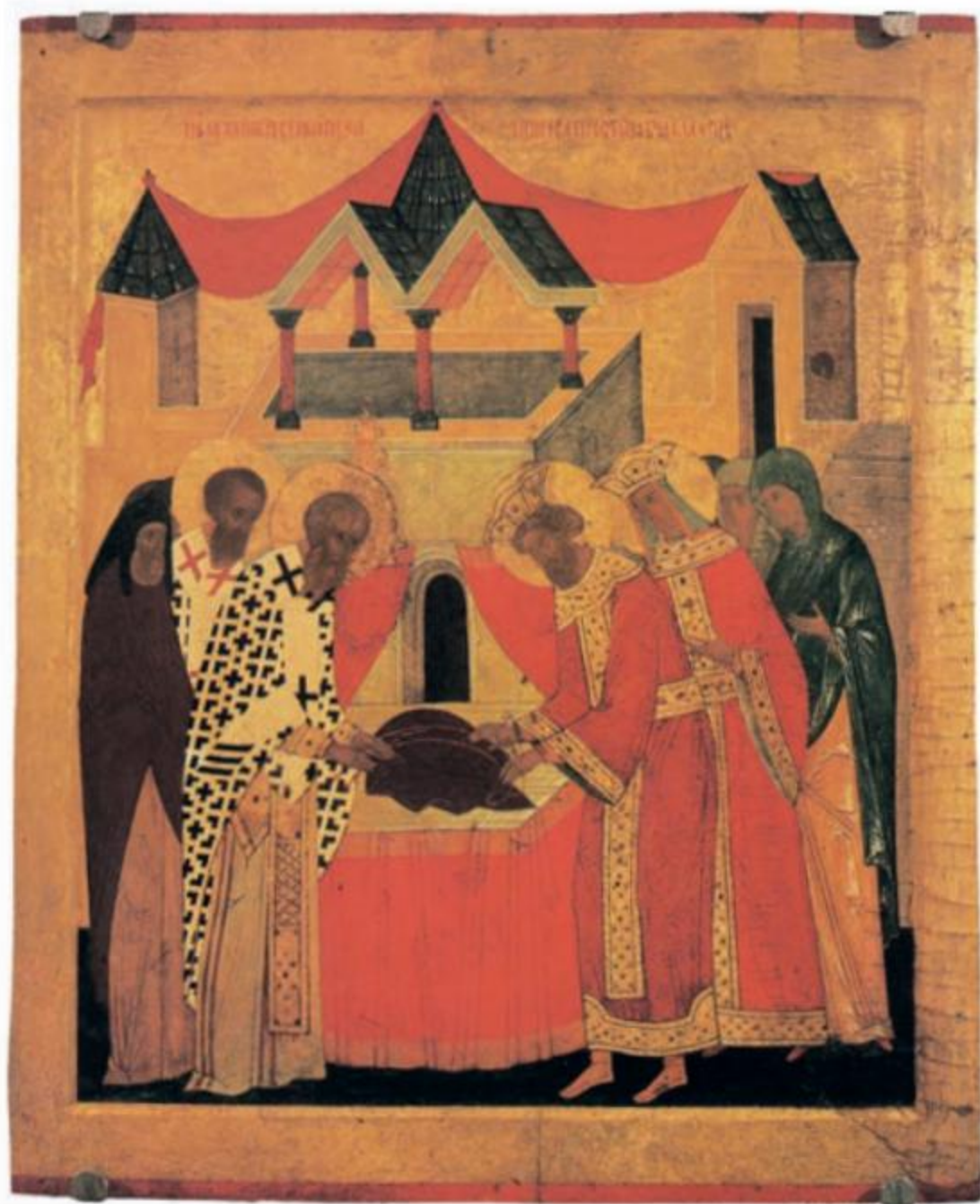


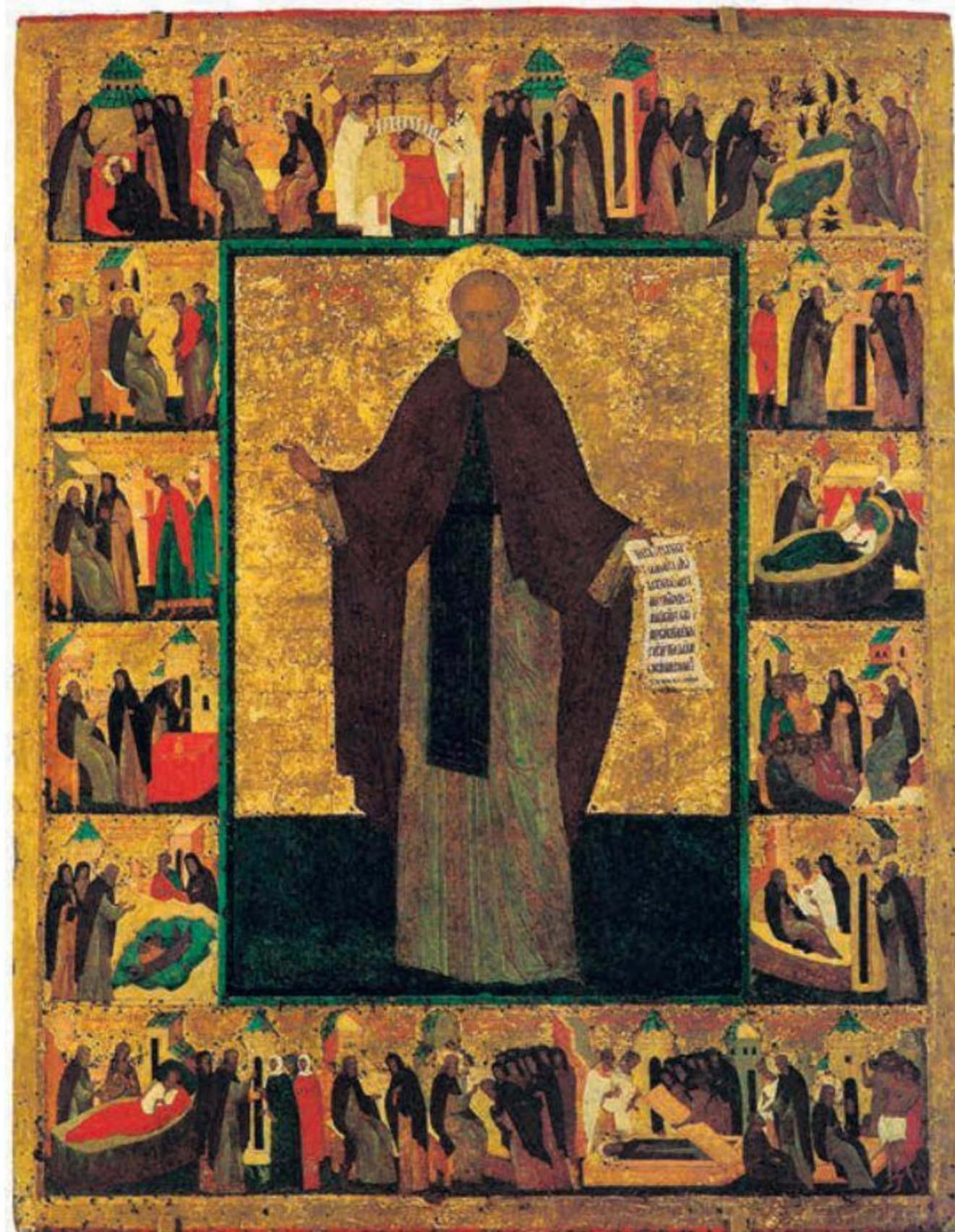
TAV 114

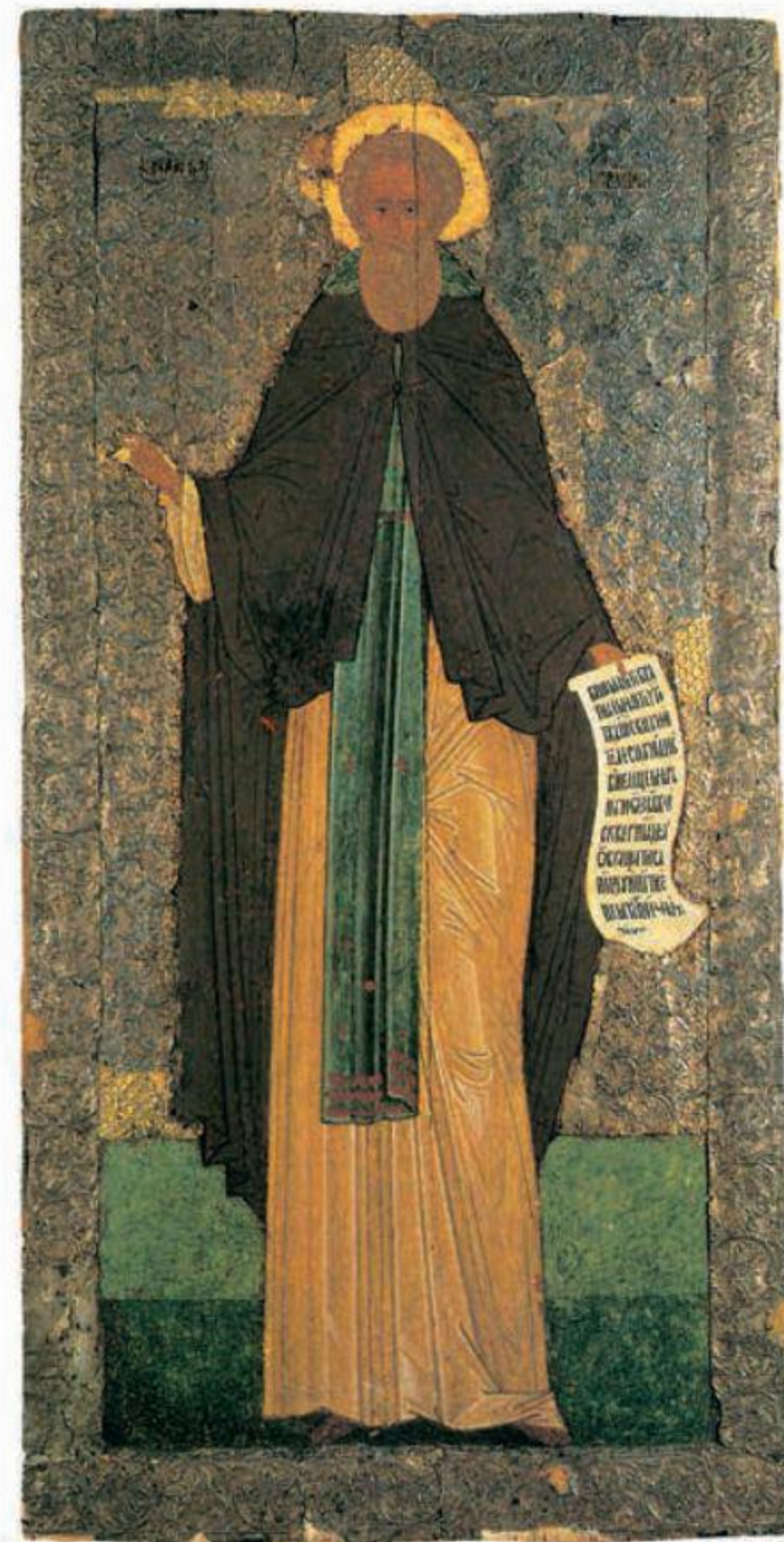
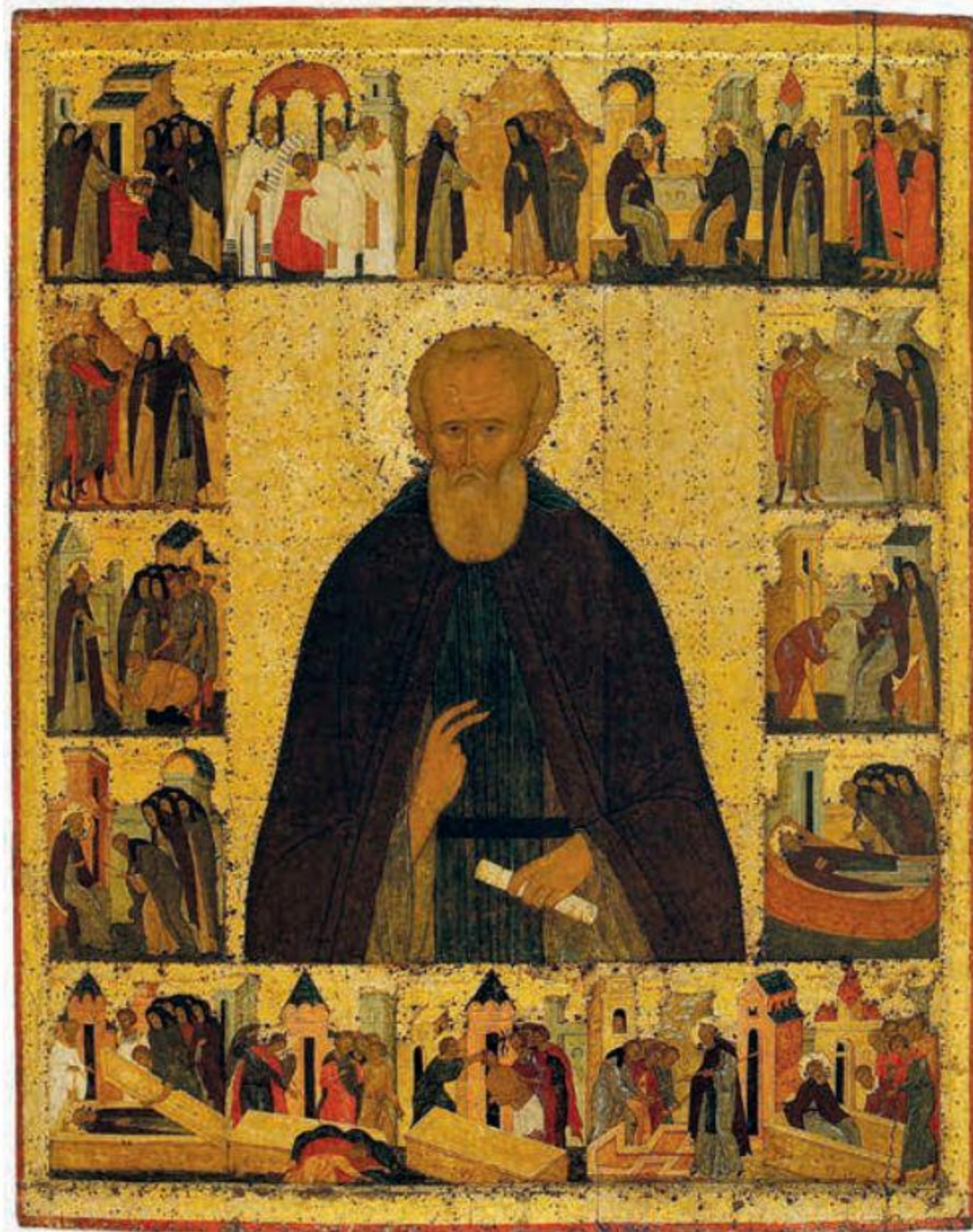


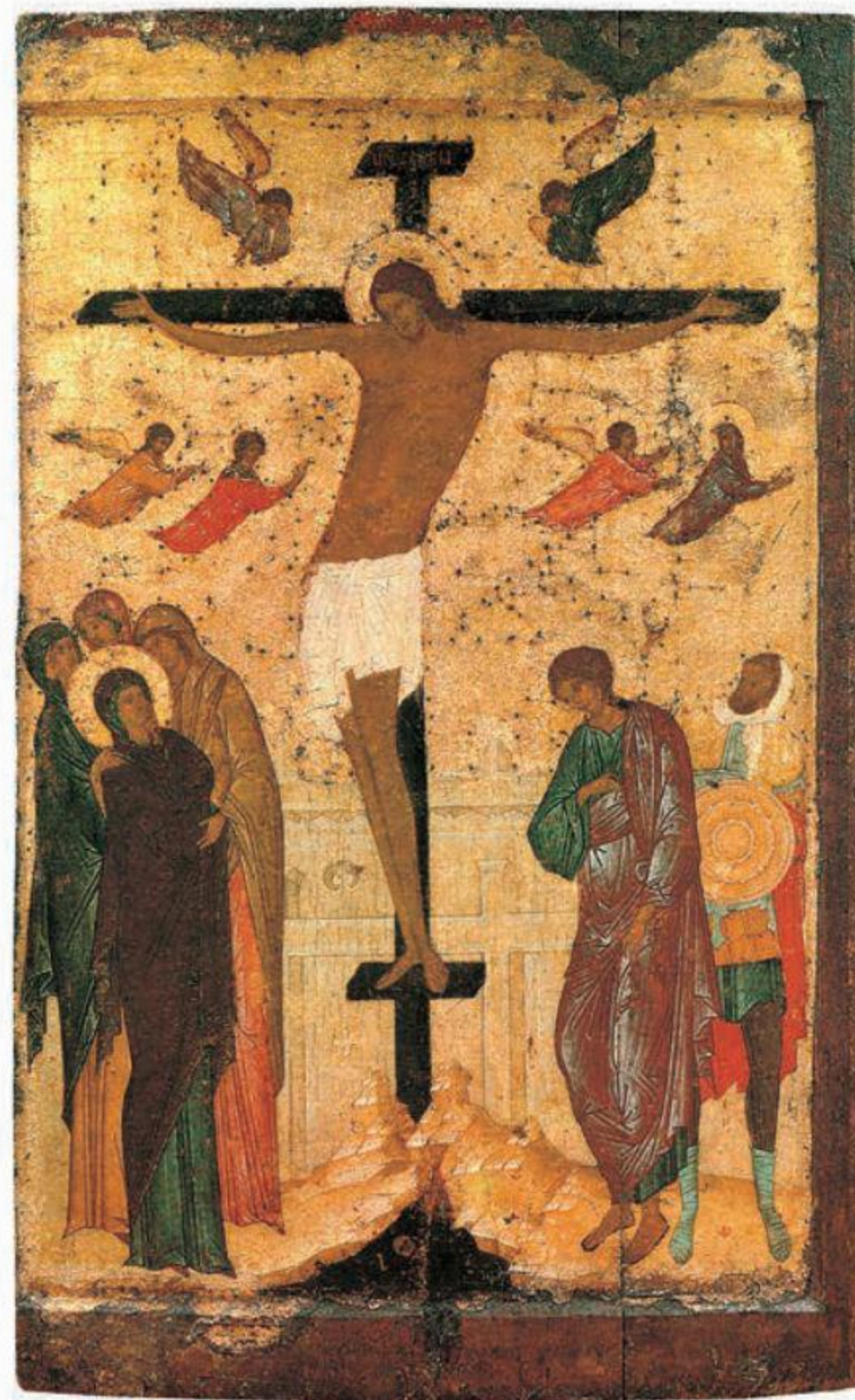
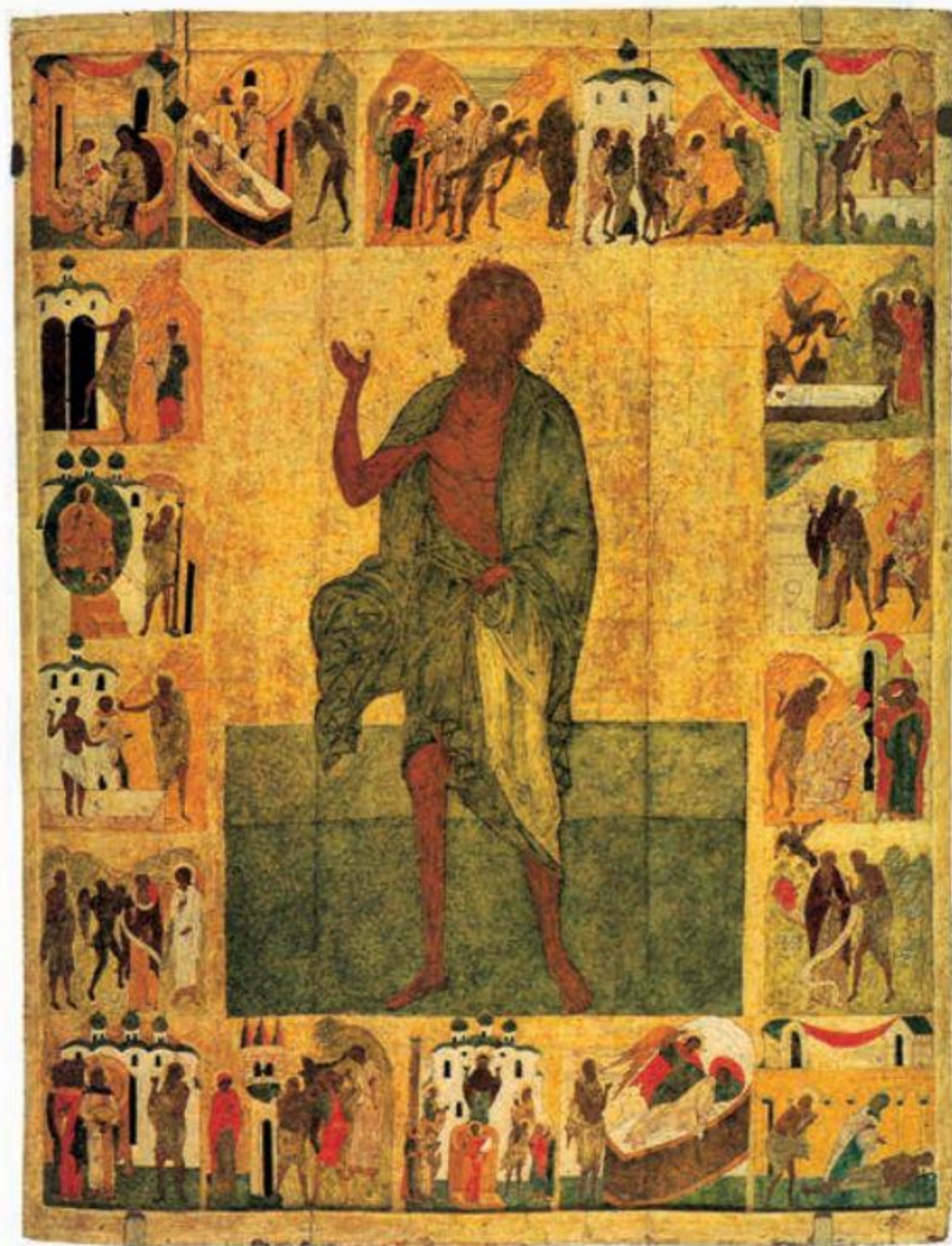


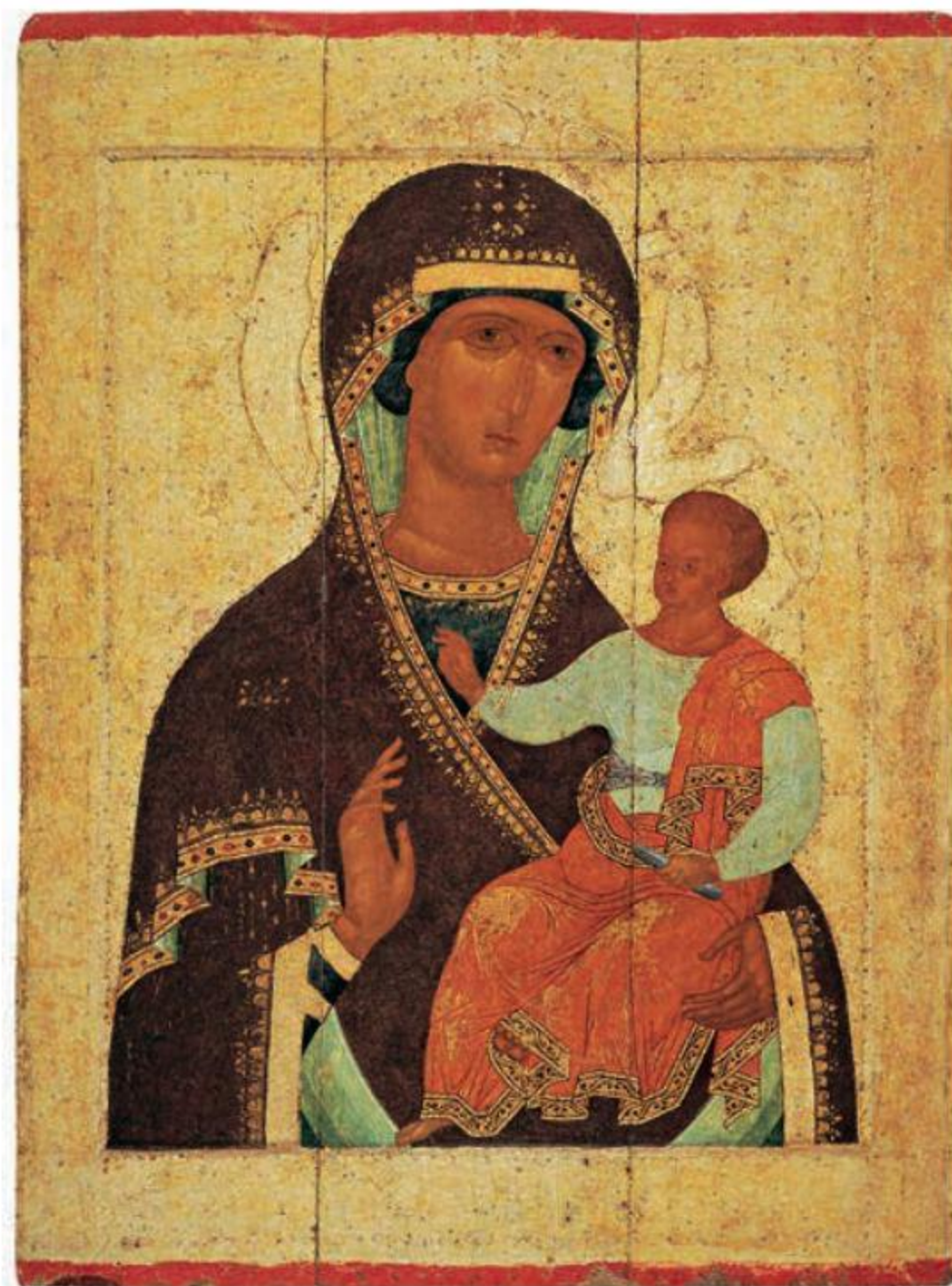
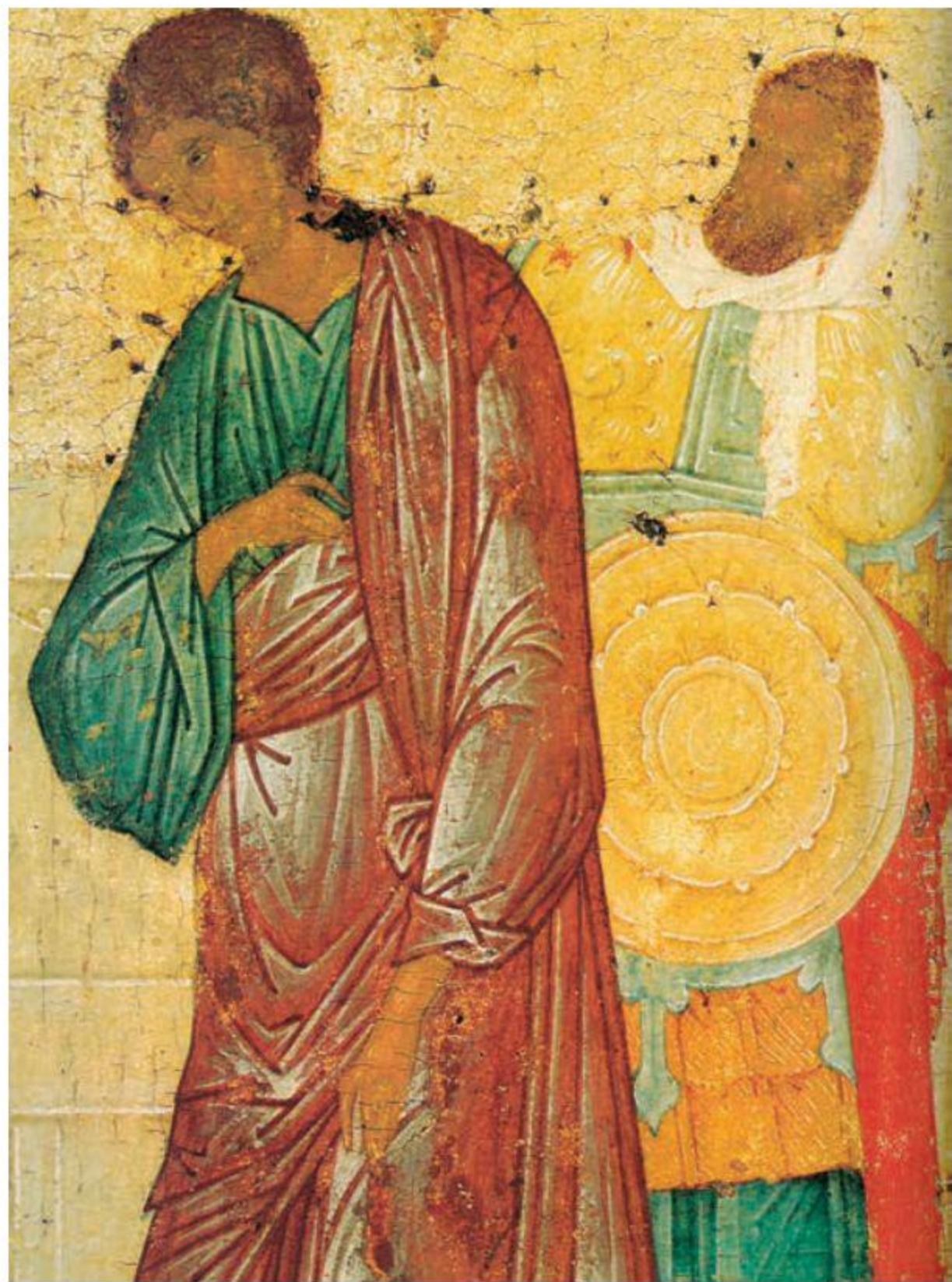


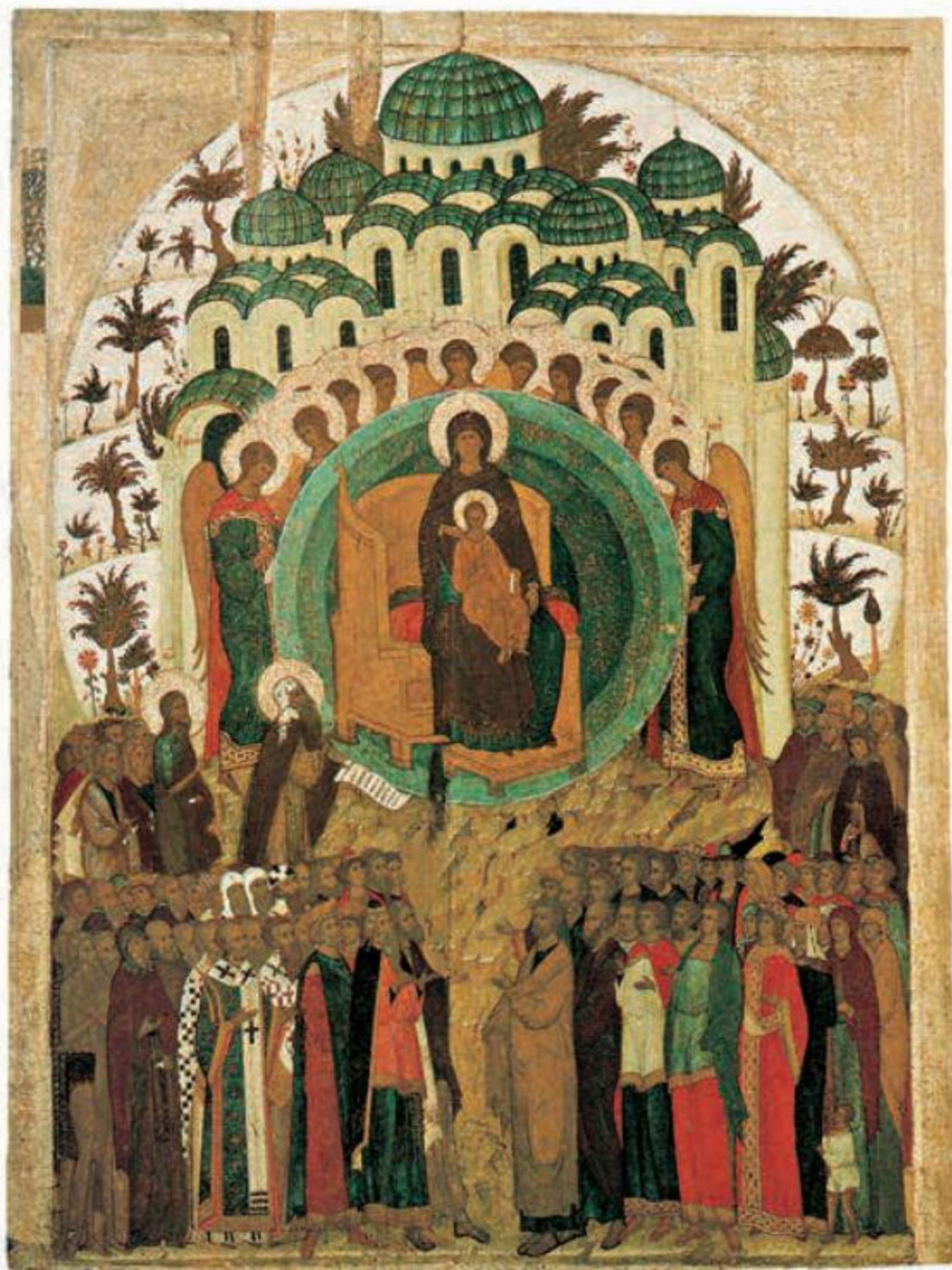






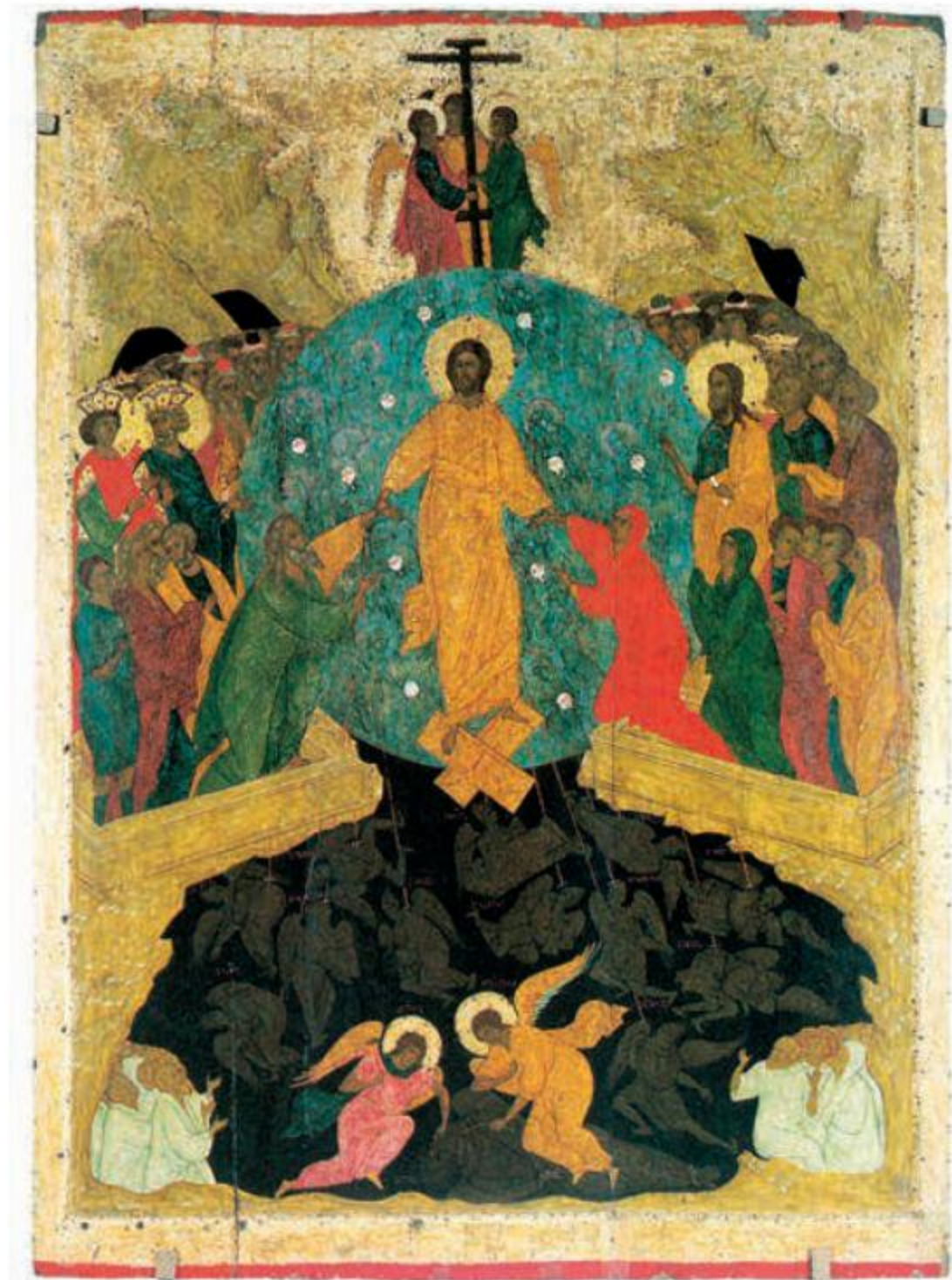


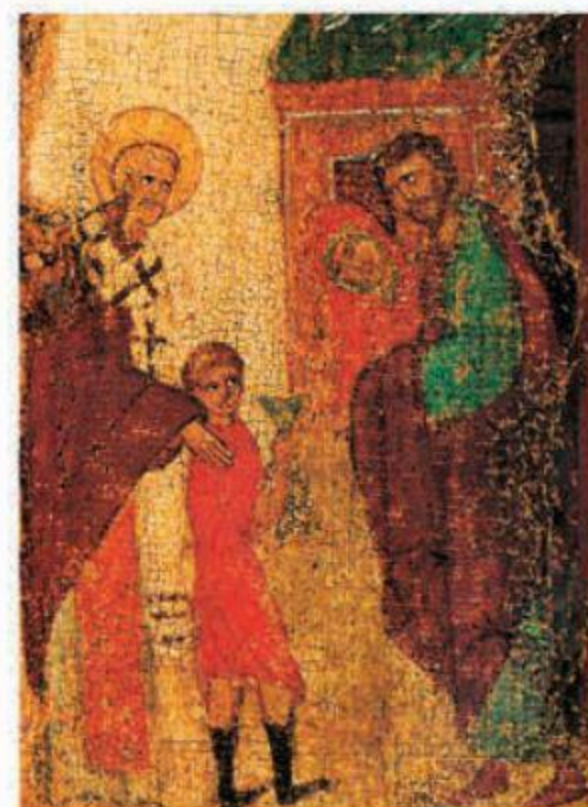
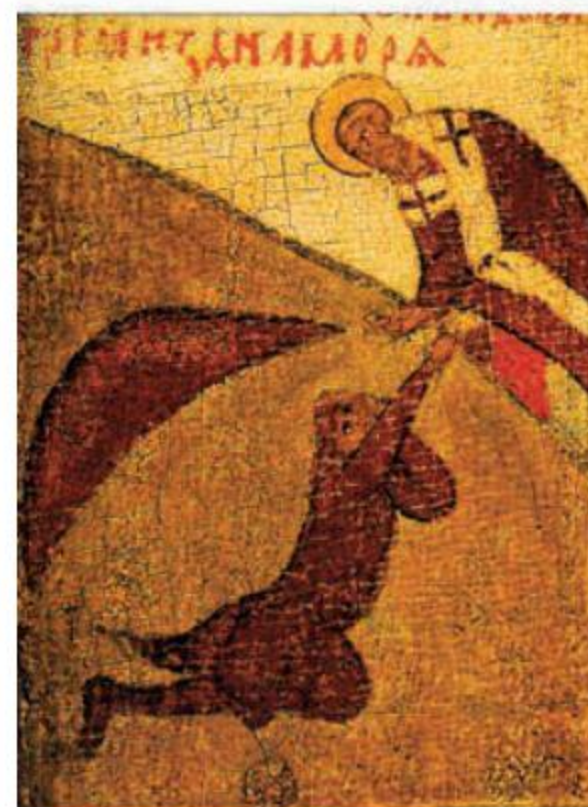


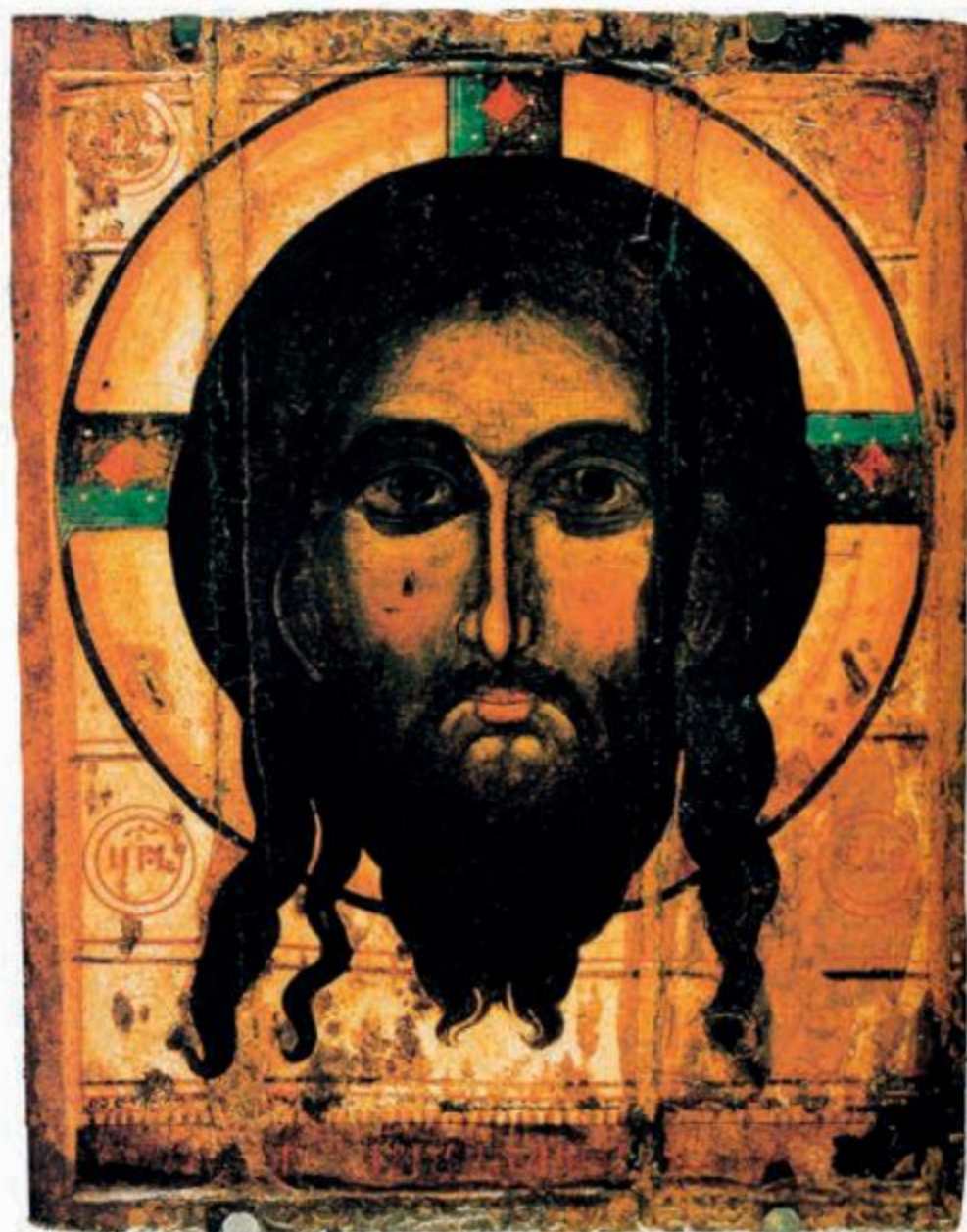




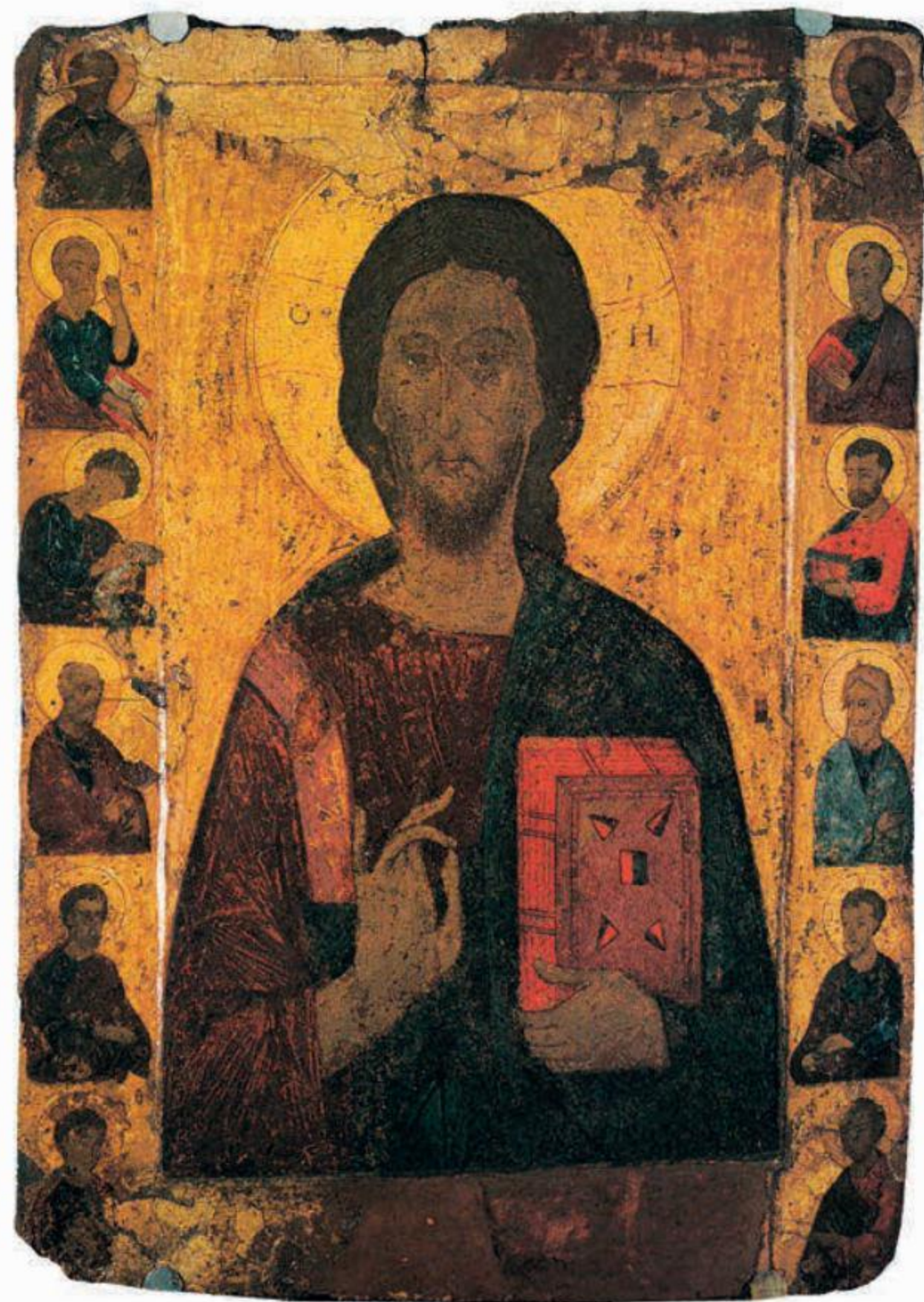




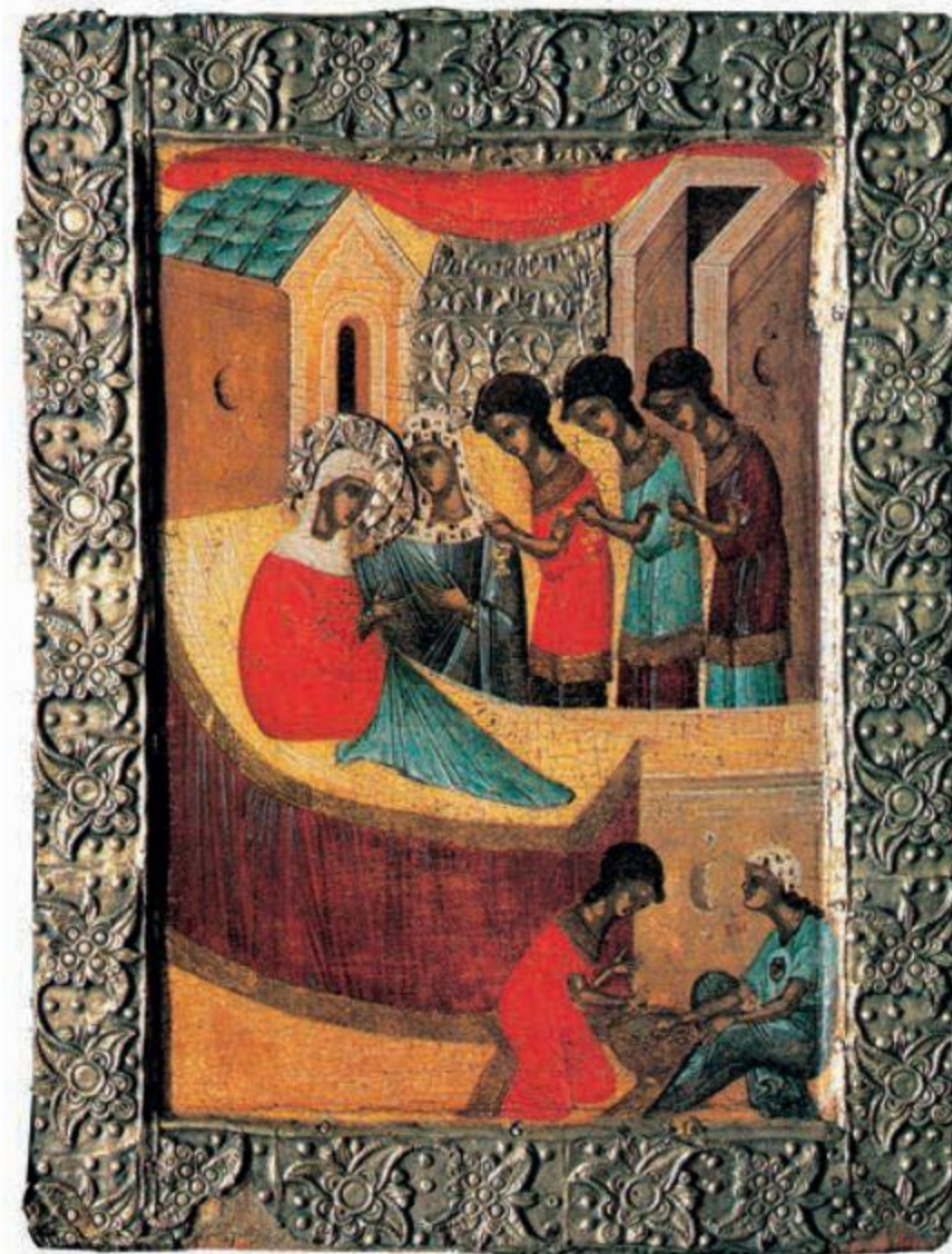




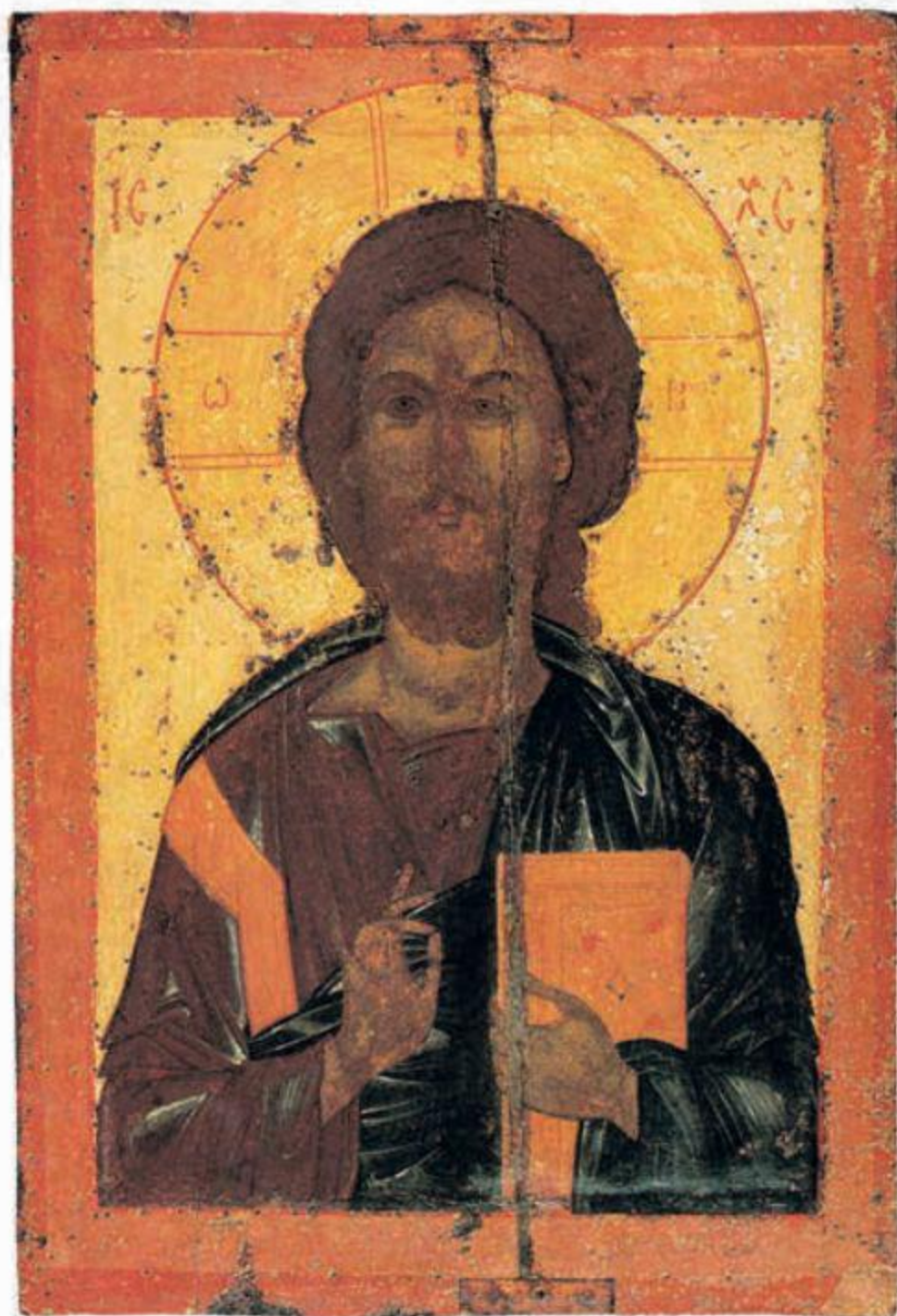
TAV 131



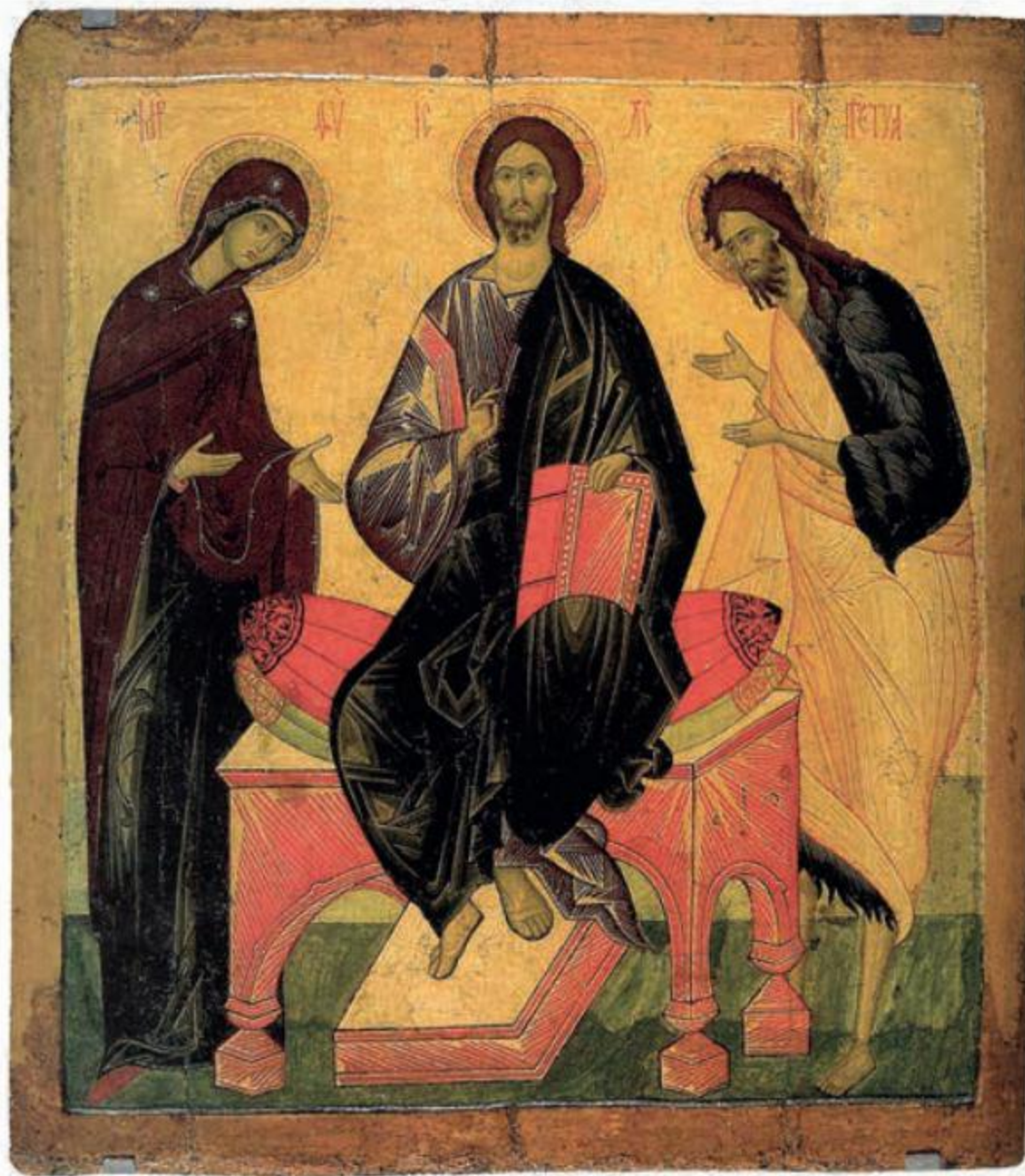
TAV 132

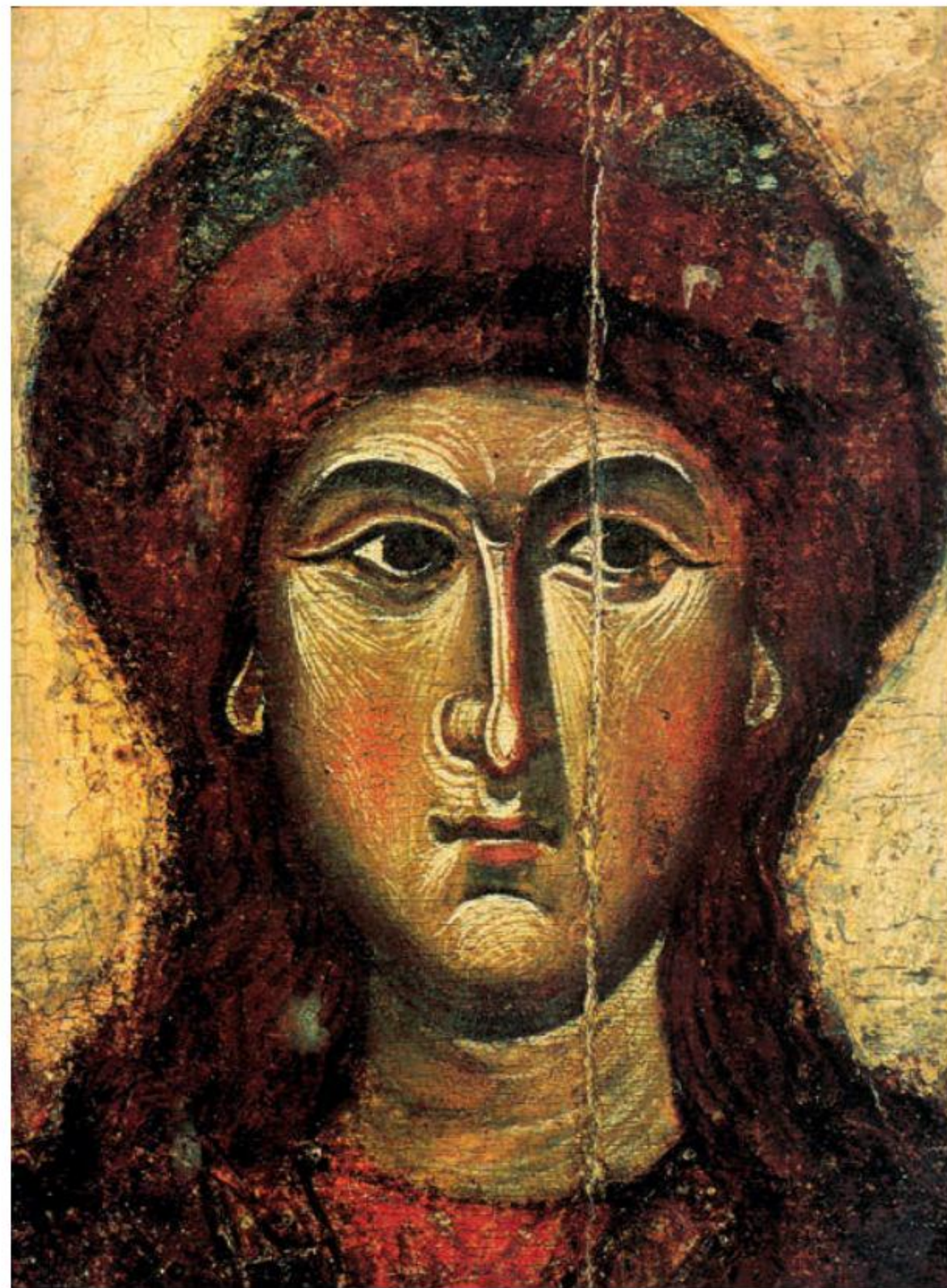


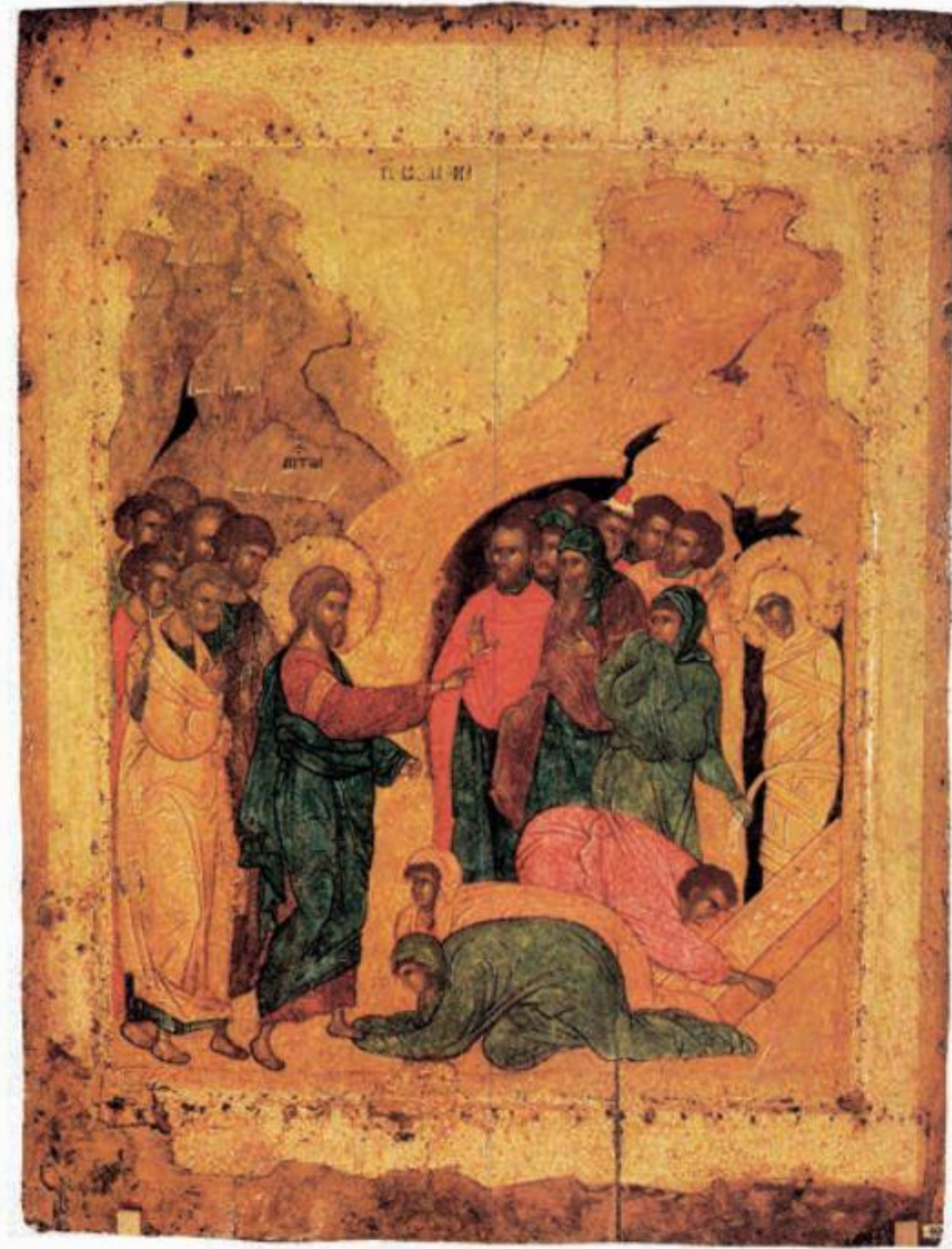
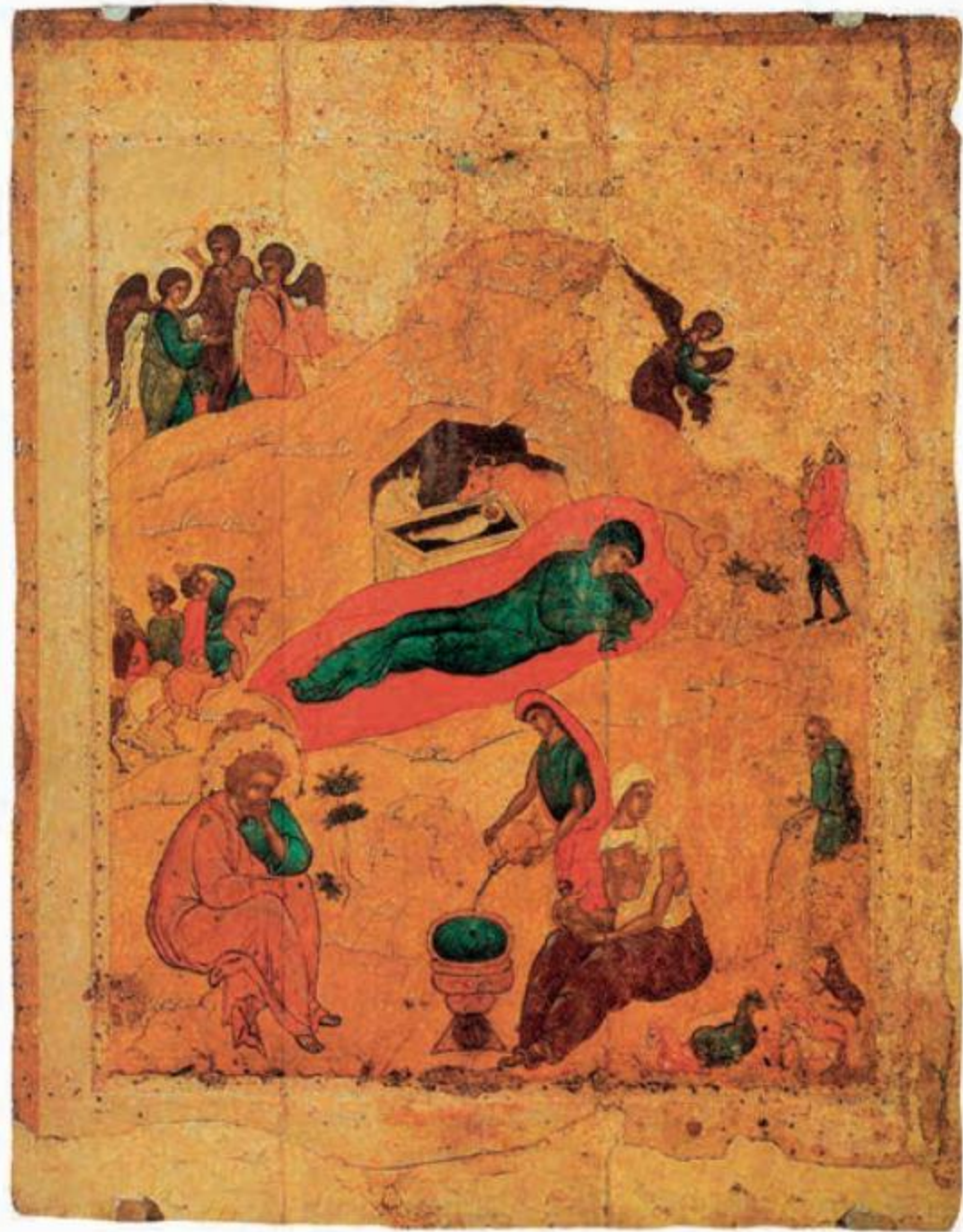














TAV 141



TAV 142



SCHEDE DELLE TAVOLE

Nelle note alle tavole viene indicata la bibliografia specifica riferita alle singole opere, e sono state volutamente omesse le opere di carattere più generale, per non appesantire eccessivamente la bibliografia. L'indicazione di questi testi si può trovare nella descrizione delle icone della Galleria Tret'jakov contenuta nel catalogo in due volumi di V.I. Antonova e N.E. Mneva. Digressioni di carattere iconografico vengono introdotte solo qualora si tratti di un tipo o piuttosto insolito.

Nella nostra edizione le illustrazioni sono un po' più numerose di quelle previste originariamente da Lazarev, il quale fu costretto ad adattarsi alle caratteristiche di collana della Phaidon Press, come già per la sua monografia *Old Russian Murals and Mosaics*. Le immagini introdotte in un secondo tempo, tuttavia, non riproducono opere nuove, ma piuttosto particolari, o icone intere tratte da composizioni multiple, quali i registri della *Deesis*, delle *feste* e dei *profeti* delle grandi iconostasi russe; ma in questi casi sono state scelte solo le immagini di cui si fa cenno nelle *Note alle tavole*.

Nelle intenzioni dell'autore le illustrazioni dovevano dividersi in «disegni» (nei suoi elenchi sono 54) e «tavole» (254). Il termine disegni indicava le riproduzioni di singole icone e di particolari destinate al corpo del testo, mentre erano chiamate tavole le riproduzioni delle opere contenute nella sezione iconografica. Tra i disegni figuravano inoltre alcune miniature e capolavori di ricamo, come per esempio l'illustrazione al *Lobkovskij Prolog* del 1262 che riproduce l'icona novgorodiana del *Salvatore non fatto da mano d'uomo* e il grande velo di Marija Tverskaja, eseguito nel 1389 a Mosca. Tra i disegni comparivano, infine, due icone non russe: un'icona greco-slava del 1341 (?) proveniente dalla cattedrale della Sofia di Novgorod e l'*Annunciazione* greca della fine del XIV secolo, conservata alla Galleria Tret'jakov. Nel lavoro di redazione del manoscritto di Lazarev si è deciso di eliminare dalle illustrazioni quattro delle opere citate, poiché si discostavano tipologicamente e stilisticamente dalla maggioranza delle icone russe, ma i riferimenti ad esse sono stati mantenuti nelle note. Per ragioni tecniche non abbiamo potuto invece riprodurre alcune altre opere. Riteniamo comunque che questi piccoli cambiamenti non abbiano

per nulla alterato le caratteristiche generali del nuovo libro di Lazarev.

Poiché tutte le icone dei secoli XI-XVI, ad eccezione delle cosiddette tavolette, erano dipinte su tavole con la tecnica della tempera all'uovo, nelle note alle tavole non riportiamo indicazioni di carattere tecnico; non viene segnalata nemmeno la presenza della tela, che risulta molto spesso invisibile a un occhio inesperto. Dopo il nome del museo viene infine indicato tra parentesi quadre il relativo numero di catalogo dell'icona.

1. APOSTOLI PIETRO E PAOLO

Metà dell'XI secolo; cm 236x147. Museo di storia e architettura di Novgorod [11776].

Proviene dalla cattedrale della Sofia di Novgorod, costruita dal figlio di Jaroslav, il principe Vladimir, tra il 1045 e il 1050. Era probabilmente un'immagine «da parete», come testimoniano le grandi dimensioni dell'icona. Era conservata sotto una copertura in argento della prima metà del XII secolo. Della pittura originaria sono rimaste solo le vesti (con una combinazione di tonalità azzurro intenso, bianco, rosa tenero e giallo oro) oltre ad alcuni frammenti di ocre marrone verdastro sul collo dell'apostolo Paolo. I volti, le mani e i piedi sono completamente perduti (non sono stati rinvenuti qui strati di colore anteriori al XV secolo). I contorni delle teste hanno conservato la forma originaria. Icone di questo tipo erano molto popolari a Bisanzio, dove gli apostoli Pietro e Paolo venivano raffigurati o separatamente (icona del XII secolo nel monastero di Protaton sul monte Athos: *Frühe Ikonen*, Vienna-Monaco 1965, tav. 41), o assieme (icona del XIV secolo nel monastero di Santa Caterina sul Sinai: Sotiriou G. e M., *Icones du Mont Sinai*, vol. I, tavv. 217, 224; icona greca tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo nella cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca; icona tardiva del XVII secolo nella chiesa di San Giorgio a Struga: *Icones de Yugoslavie*. Texte et catalogue V.J. Djurić, Belgrado 1961, n. 90, tav. CXVII).

Bibliografia: Mneva N.E. – Filatov V.V., «Ikona Petra i Pavla novgorodskogo Sofijskogo sobora», in *Iz istorii russkogo i zapadnoevropejskogo iskusstva*, M. 1960, pp. 81-102; [Rybakov B.A., *Rus-*

skie datirovannyje nadpisi XI-XIV vekov, M. 1964, pp. 25-26, n. 18]; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, M. 1969, p. 6, tavv. 1, 2; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, a c. O.A. Korina, M. 1974, n. 1, pp. 23-26.

2. SAN GIORGIO

Anni '30-'40 del XII secolo, cm 230x142. Mosca, Galleria Tret'jakov [28711].

Proviene dalla cattedrale principesca di San Giorgio del monastero di San Giorgio presso Novgorod, fondato nel 1119 e consacrato, secondo la testimonianza non molto attendibile della *Terza cronaca di Novgorod*, il 29 giugno 1140 (Ju.N. Dmitriev suggerisce di leggere questa data come 1130). L'icona, situata su un pilastro, era l'immagine principale della chiesa omonima (L'ampiezza della lesena del pilastro cruciforme era di 150 cm, e l'icona era più stretta di 8 cm). Sul verso dell'icona è incisa una data poco affidabile, risalente al XIX secolo: anno 1130. Del XII secolo si sono conservati il contorno della figura, la capigliatura, il nimbo, la corazza, il colletto, la tracolla e lo scudo, frammenti del mantello e della calzatura sul piede destro, la lancia e parte delle dita della mano sinistra. Tutto il resto (compreso il volto), è stato aggiunto o ridipinto in gran parte nel XIV secolo. Nei punti in cui è andato perduto lo strato di colore originario sono rimaste anche le aggiunte del XVI secolo (calzoni con ornamento), del XVII e del XIX (calzari). Dal punto di vista iconografico la raffigurazione di san Giorgio segue il tipo bizantino del guerriero, diffuso nel X secolo, e non quello del martire.

Bibliografia: Antonova V.I. - Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi* [alla Galleria Tret'jakov], t. I, M. 1963, n. 1, pp. 47-49, tav. 17; Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, M. 1970, pp. 87-88 (nel saggio «Novyj pamjatnik stankovoj živopisi XII veka i obraz Georgija-voina v vizantijskom i drevnerusskom iskusstve»), ill. alle pp. 84-85; Id., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 7-8, tav. 3; [Popova O.S., «Novgorodskaja živopis' rannego XIV veka i paleologovskoe iskusstvo», in *Vizantija. Južnye slavjane i drevnjaja Rus'. Zapadnaja Evropa. Iskusstvo i kul'tura. Sbornik statej v čest' V.N. Lazareva*, M. 1973, pp. 256-266]; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 16, pp. 75-76; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII - načalo XV veka*, M. 1976, p. 70, catalogo, n. 6, ill. a p. 276; Popova O.S., *Iskusstvo Novgoroda i Moskvy pervoj poloviny četyrnadcatogo veka. Ego svyazi s Vizantieju*, M. 1980, pp. 65-88].

3. SAN GIORGIO

1170 circa, cm 174x122. Cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca [966 sob'z-135].

Stato di conservazione buono (salvo piccole lacune sul volto, sul fondo e guasti più consistenti nella zona inferiore della veste). L'icona proviene probabilmente dalla cattedrale di San Giorgio dell'omonimo monastero presso Novgorod, in cui l'icona principale della chiesa era quella di san Giorgio a figura intera. Il committente dell'icona può essere il figlio minore di Andrej Bogoljubskij, principe Georgij Andreevič. Nel 1174 fu cacciato dai novgorodiani e finì i suoi anni in Georgia, dove fu il primo marito della regina georgiana Tamara. L'icona va datata all'inizio degli anni 70. Salvo il gesto della mano sinistra, il tipo iconografico del guerriero e il tipo del volto trovano strette analogie nelle opere bizantine del

XII secolo (cfr. l'icona di san Pantelejmon nella *laura* del monte Athos: *Frühe Ikonen*, tav. 42). Ma nell'icona della cattedrale della Dormizione la figura risulta più massiccia e corporea.

Bibliografia: Gordeev N., «O pamjatniki drevnerusskogo iskusstva», in *Iskusstvo*, 1947, gennaio-febbraio, pp. 73-75; Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 55-102 (saggio «Novyj pamjatnik stankovoj živopisi XII veka i obraz Georgija-voina v vizantijskom i drevnerusskom iskusstve»); Percev N.V., «O nekotorych priemach izobraženiya lica v drevnerusskoj stankovoj živopisi XII-XIII vv.», in *Soobščeniya Gos. russkogo muzeja*, VIII, L. 1964, pp. 89-92; [Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 8-9, tavv. 4, 5; Demina N.A., «Otraženie poetičeskoj obraznosti v drevnerusskoj živopisi (na primere ikony "Georgij-voin" XI-XII vekov)», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura domongol'skoj Rusi*, M. 1972, pp. 7-24]; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 10, pp. 58-60; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, M. 1974, tav. 33, p. 298; Maslennikov S.I., «K atribucii izobraženiya Georgija na dvustoronnej ikone iz Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Srednevekovaja Rus'. Sbornik statej pamjati N.N. Voronina*, M. 1976, pp. 231-239; Tolstaja T.V., *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlja*, M. 1979, p. 44, tavv. 66-68; Muzeus L.A. - Luk'janov B.B. - Jakovleva A.I., «Drevnejšaja domongol'skaja ikona iz Muzeev Moskovskogo Kremlja», in *Chudožestvennoe nasledie. Chranenie, issledovanie, restavracija*, 7(37), M. 1981, pp. 90-106].

4. ANNUNCIAZIONE DI USTJUG

Seconda metà del XII secolo, cm 229x144. Mosca, Galleria Tret'jakov [25539].

L'icona non proviene da Velikij Ustjug (come tramanda la tradizione orale), ma dalla cattedrale di San Giorgio nell'omonimo monastero presso Novgorod, da dove fu trasportata a Mosca per ordine di Ivan il Terribile (come testimonia «Rožyska o bogochul'nych strokach i o somnenii svjatyh čestnyh ikon diaka Ivana Michajlova syna Viskovatogo», in *Čtenija v Obščestve istorii i drevnostej rossijskib pri Moskovskom universitete*, 1858, vol. 2, p. 13). Lo stato di conservazione delle figure è buono. Il fondo dorato originale è stato sostituito nel XVI secolo con un nuovo *levkas*. In questa fase sono state lievemente danneggiate le sagome delle teste e delle figure e sono state ridipinte le ali dell'arcangelo. L'icona mancava del terreno. Può essere stata dipinta anche dopo la consacrazione della cattedrale (1130 o 1140), poiché non è l'immagine principale, che era invece *San Giorgio* a figura intera. Il cosiddetto *foetus type*, in altre parole, Cristo nel ventre di Maria, si incontra per la prima volta nel mosaico, andato perduto, della cattedrale della Dormizione a Nicea, raffigurante la Madre di Dio col Bambino (Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, tavv. 77-79). Alla testa di Cristo giungeva il raggio che emanava dalla Destra del padre, all'apice della conca absidale. Benché nel mosaico di Nicea mancasse l'arcangelo Gabriele, ciò nonostante Schmit (Schmit Th., *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlino-Lipsia 1927, p. 42) decifrò correttamente quella figura come l'illustrazione del dogma dell'Immacolata concezione. Sul *foetus type* v.: Pokrovskij N.V., *Evangelie v pamjatnikach ikonografii, preimuščestvenno vizantijskib i russkib*, Spb. 1892 («Trudy VIII archeologičeskogo s'ezda v Moskve, 1890 g.», t. I), pp. 29-30; Grabar A., «Études critiques, 2, Iconographie de la

Sagesse Divine et de la Vierge», in *Cahiers archéologiques*, VIII, Parigi 1956, p. 259; Verheyen E., «An Iconographie Note on Alt-dorfer's Visitation in the Cleveland Museum of Art», in *The Art Bulletin*, XLVI, 1964, pp. 536-539; Guldan E., «Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild», in *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 63, 1968, pp. 145-169.

Bibliografia: Anisimov A., «Domongol'skoj period drevnerusskoj živopisi», in *Voprosy restavracii*, II, M. 1928, pp. 119-122; Kondakov N.P., *Russkaja ikona*, t. III, testo, parte I, Praga 1931, pp. 106-107; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, Berlino-Lipsia 1933, pp. 65-67 (con una datazione poco probabile al XIV secolo); Antonova V.I. - Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 4, pp. 54-58 (con una datazione poco probabile agli anni 1119-1130), tavv. 19-22; Onasch K., *Ikonen*, Berlino 1961, pp. 350-351; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 9-10, tavv. 6-7; Id., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 105, 108, 109 (nel saggio «Rannie novgorodskie ikony»); *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 4, pp. 32-36.

5. SALVATORE NON FATTO DA MANO D'UOMO

VERSO: ADORAZIONE DELLA CROCE

Seconda metà del XII secolo, cm 77x71. Mosca, Galleria Tret'jakov [14245].

Dalla cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca. L'origine novgorodiana dell'icona non desta alcun dubbio. A favore di questa tesi depongono anche le espressioni tipicamente novgorodiane nelle iscrizioni sul verso dell'icona (la sostituzione della lettera *č* con la lettera *c*), e la somiglianza degli angeli con quelli nella cupola e nell'abside della chiesa sulla Neredica (Mjasoedov V.K., *Freski Spasa-Neredicy*, prefaz. N.P. Syčev, L. 1925, tavv. IV, VI e XXVIII), e la riproduzione della composizione sul recto dell'icona (e in parte anche sul verso) nel codice miniato novgorodiano del 1262 (*Lobkovskij Prolog*, Museo storico di Mosca, *Chlud.* 187, f. 1). Come ha stabilito G.I. Vzdornov, l'icona proviene dalla chiesa in legno della Santa Immagine a Novgorod, costruita da Vnezd Nezdinič nel 1191. Lo stato di conservazione è buono. Il tipo del Salvatore non fatto da mano d'uomo segue accuratamente la tradizione bizantina (v. Grabar A.N., *Nerukotvorennij Spas Lanskogo sobora*, Praga 1931). L'Adorazione della croce si trova già nella patena d'argento del VI secolo conservata all'Ermitage (Volbach F., *Frühchristliche Kunst*, Monaco 1958, tav. 245, p. 91). Nell'icona moscovita la croce è decorata con una corona di spine, e gli angeli hanno in mano la verga e la lancia, simboli della passione di Cristo. La croce si erge sulla grotta buia con il cranio di Adamo. Ai lati dei bracci della croce si vedono il sole e la luna; in alto sono raffigurati due cherubini e due serafini con i *ripidion* in mano. Per l'iconografia v.: Kondakov N.P., *Archeologičeskoe putešestvie po Sirii i Palestine*, Spb. 1904, pp. 22, 285-301; Grabar A., *Martyrium*, II, Parigi 1946, pp. 275-290. Se l'icona sia stata dipinta originariamente sui due lati, o se invece l'immagine sul verso sia stata aggiunta successivamente, è difficile da stabilire.

Bibliografia: Anisimov A., «Domongol'skij period drevnerusskoj živopisi», pp. 125-128, 133; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 64-65; Antonova V.I. - Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t.

I, n. 7, pp. 66-68 (con una fantasiosa attribuzione alla scuola di Vladimir-Suzdal'), tavv. 26, 27; Onasch K., *Ikonen*, tavv. 10, 11, pp. 347-349; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 10-11, tav. 9; Id., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 103-105 (nel saggio «Rannie russkie ikony»); [Vzdornov G.I., «Lobkovskij Prolog i drugie pamjatniki pis'mennosti i živopisi Velikogo Novgoroda», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura domongol'skoj Rusi*, pp. 265-269]; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 23, pp. 101-107; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 38, p. 299; Kolčín B.A. - Chorošev A.S. - Janin V.L., *Usad'ba novgorodskogo chudožnika XII v.*, M. 1981, p. 156, fig. 76].

6. ANGELO

Seconda metà del XII secolo, cm 48,8x39. San Pietroburgo, Museo russo [2115].

Proveniente dal Museo Rumjancev di Mosca, dove faceva parte della sezione di opere di epoca paleocristiana. L'affinità stilistica con le icone del Salvatore non fatto da mano d'uomo e dell'Annunciazione di Ustjug non lascia dubbi sulla sua appartenenza alla scuola di Novgorod. Lo stato di conservazione è buono. Il fondo dorato originario è andato perduto ed è stato sostituito nel XVII secolo con un fondo verde. In questa fase è rimasta leggermente danneggiata la sagoma della testa. Per il tipo del volto dell'angelo cfr. la raffigurazione dell'arcangelo Michele nell'abside del duomo di Monreale (Kitzinger E., *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960, tav. 87).

Bibliografia: Anisimov A., «Domongol'skoj period drevnerusskoj živopisi», pp. 122-125; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 63-64; Onasch K., *Ikonen*, tav. 13, p. 349; [Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, p. 11, tav. 10]; Id., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 109, 112 (nel saggio «Rannie russkie ikony»); *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 3, pp. 29-31; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zeme' XII-XVII stoletij*, catalogo, autori-curatori V.K. Laurina, G.D. Petrova, E.S. Smirnova, L. 1974, n. 1, pp. 31-32; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 39, p. 299].

7. DORMIZIONE

Inizio del XIII secolo, cm 155x128. Mosca, Galleria Tret'jakov [30461].

Il monastero della Decima a Novgorod, da dove proviene l'icona, è menzionato nelle cronache all'anno 998 (*Poln. sobr. russkich letopisej*, t. XVI, Spb. 1889, p. 40). Lo stato di conservazione è buono, salvo pochi danni irrilevanti. Fondo oro. Bordi laterali tagliati. La parte conservata della cornice è priva di *levkas*, dal che si può dedurre che fossero destinati fin dall'inizio a ospitare una copertura d'argento cesellato (analoga a quella che possiamo vedere nell'icona di *San Giorgio* (a figura intera), nell'Annunciazione di Ustjug e nelle due *Deesis* della cattedrale della Dormizione). Evidentemente nei secoli XI-XII i bordi dell'icona venivano ricoperti, secondo la tradizione bizantina, con una cornice d'argento cesellato, come vediamo nell'icona di *Pietro e Paolo* e in quella della *Madre di Dio di Korsun*. Cfr. Radojčić S., «Zur Geschichte des silbergetriebenen Reliefs in der byzantinischen Kunst», in *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumente*, Roma-Fri-

burgo-Vienna 1966 («Römische Quartalschrift für christliche Altertums- und Kirchengeschichte», vol. 30, supplemento), pp. 229-242 [rist. in serbo in Radojčić Sv., *Uzori i dela starih srpskih umetnika*, Belgrado 1975, pp. 53-72]. Il motivo degli apostoli che accorrono in volo sulle nuvole, attinto da fonti apocriefe, compare per la prima volta nelle opere dell'XI secolo (affreschi di Tokali Kiliše a Göreme e della chiesa della Santa Sofia a Ochrida, copertura dell'icona nel monastero di Koccheri in Mingrelia (Georgia); miniatura del rolo liturgico nella biblioteca del Patriarcato greco di Gerusalemme Stauron 109).

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 11, pp. 73-75, tavv. 28-30; Onasch K., *Ikonen*, tav. 14, pp. 349-350; [Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 11-12, tavv. 11-12]; Id., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 114-118 (nel saggio «Rannie russkie ikony»); *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 26, pp. 113-117; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 3, p. 32; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 34, p. 298].

8. MADRE DI DIO DELLA TENEREZZA

Inizio del XIII secolo, cm 56x42. Cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca [1075 sob/z-267].

Proveniente dalla cattedrale della Dormizione del Cremlino, l'icona presenta lacune (nimbo, fregi dorati sul manto, fondo sui bordi), ma i volti e le vesti sono abbastanza ben conservati. Sulla destra si nota una vasta aggiunta di nuovo *leukas*. Si sono conservati in parte i bordi interni azzurro scuro con quadretti dorati. L'incarnato è di un denso color olivastro con tocchi rosei e la linea rossa sbiadita del naso.

Il tipo iconografico della Tenerezza penetrò molto presto nella Rus' da Bisanzio (non oltre il XII secolo) ed ebbe una diffusione sempre più vasta: la *Madre di Dio di Belozersk* e la *Madre di Dio delle Blacherne* del XIII secolo del Museo russo [*Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 15, pp. 73-74], la croce metallica del XII secolo del Museo storico di Mosca [Lazarev V.N., *Vizantijskaja živopis'. Sbornik statej*, M. 1971, p. 282, ill. a p. 286 (nel saggio «Etjudy po ikonografii Bogomateri»), la piccola icona in pietra del XIII secolo raffigurante la Madre di Dio della Tenerezza circondata dai sette fanciulli efesini dormienti, *ibid.* (Nikolaeva T.V., *Drevnerusskaja melkaja plastika XI-XVI vekov*, M. 1968, fig. 15); la piccola icona in ardesia del XIV secolo al Museo di Sergiev Posad (Zagorsk), *ibid.*, fig. 22) e altre. Per il tipo di Maria cfr. l'icona della Madre di Dio Agioritissa del Sinai (*Frühe Ikonen*, tav. 31), per le pieghe del manto cfr. il mosaico di Hosios Lukas nella Focide (Kondakov N.P., *Ikonografija Bogomateri*, t. II, Pg. 1915, fig. 136).

Bibliografia: Zonova O., «Pamjatnik russkoj živopisi XII v.», in *Iskusstvo*, 1967, n. 8, pp. 66-69 [lo stesso in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura domongol'skoj Rusi*, pp. 270-282]; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 14, pp. 71-72; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 2, p. 32; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 42, p. 300; Batchel' G.S., «Restavracionnoe raskrytie ikony "Umilenie" XII veka», in *Restavracija i issledovanija pamjatnikov kul'tury*, I M. 1975, pp. 127-135; Tolstaja T.V., *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlja*, p. 46, tav. 72; Jakovleva A.I., «Tri ikony domongol'skoj epoki iz sohranija Muzejev Kremlja», in *Chudožestvennoe nasledie. Chranenie, issledovanie, restavracija*, 6(36), M. 1980, pp. 33-35].

9. SAN NICOLA TAUMATURGO

Inizio del XIII secolo, cm 145x94. Mosca, Galleria Tret'jakov [12862].

L'icona proviene dal monastero di Novodevičij, dove, secondo la tradizione monastica, era stata portata da Novgorod da Ivan il Terribile nel 1564 assieme all'icona della *Madre di Dio di Jaroslavl'* (Retkovskaja L.S., *Novodevičij monastyr'. Putevoditel' po muzeju*, M. 1956, p. 38). Del fondo argento è rimasto ben poco; della pittura originaria dell'*omophor* bianco sono rimasti solo piccoli frammenti, come anche dell'oro sul colletto, delle croci dell'*omophor* e della copertura dell'evangelario. La scritta e il *leukas* del nimbo risalgono al XVI secolo. Il volto, la figura e le immagini sulla cornice sono ben conservati. I bordi, a imitazione delle coperture in argento, sono decorati con piccole figure dipinte sul fondo bianco. Queste immagini, opera di un altro maestro, possono essere state eseguite dopo la figura principale, anche se la cosa sembra poco probabile. In alto sono raffigurati l'Etimasia e i busti di Cosma e Damiano, sui bordi laterali Boris e Gleb, Floro e Lauro, Eudossia e Domna (?), in basso Parasceve Pjatnica e Fetinija. La scelta dei santi rimanda a Novgorod come luogo di esecuzione dell'icona. A favore di questa tesi depongono anche l'ornamento del trono e la foggia «scomposta» dei capelli, che troviamo solo nelle opere novgorodiane (icona di *san Nicola Taumaturgo* al Museo russo, affreschi di Staraja Ladoga).

Bibliografia: Anisimov A., «Domongol'skoj period drevnerusskoj živopisi», pp. 133-135; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 9, pp. 69-71 (con un'erronea attribuzione alla scuola di Kiev), tav. 31; Onasch K., *Ikonen*, tav. 9, p. 347; Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 113-114 (nel saggio «Rannie russkie ikony»); *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 21, pp. 94-97; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 40, p. 299].

10. APOSTOLI PIETRO E PAOLO

Primo terzo del XIII secolo, cm 139x90. San Pietroburgo, Museo russo [2095].

Proveniente da Belozersk. Stato di conservazione soddisfacente. Dell'originario fondo argento non è rimasto quasi nulla. La metà destra del volto di Paolo è andata perduta (qui e più in basso troviamo un nuovo *leukas*, in una striscia scura che si distingue nettamente). L'icona può essere stata portata a Belozersk da Novgorod. Il suo colorito chiaro, diverso dalla tavolozza novgorodiana, risulta piuttosto strano.

Bibliografia: Percev N.V., «O nekotorych priemach izobraženija lica v drevnerusskoj stankovoj živopisi XII-XIII vv.», p. 91; Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 114-120; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 2, pp. 27-28; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 4, pp. 32-33; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 35, p. 298].

11. MADRE DI DIO DI BELOZERSK

Primo terzo del XIII secolo, cm 155x106. San Pietroburgo, Museo russo [2116].

Proveniente dalla cattedrale del Salvatore della Trasfigurazione a Belozersk. Stato di conservazione generalmente buono. Del fondo argento originario non è rimasto quasi nulla. Gli assist color ar-

gento si sono sbiaditi. I medaglioni sul bordo inferiore sono mal conservati. L'azzurro della cornice si è un po' modificato col tempo. Tipologicamente l'icona assomiglia alla famosa *Madre di Dio di Vladimir*. I medaglioni sui bordi sono un'imitazione delle coperture cesellate, ma qui l'argento è sostituito dalla pittura, meno costosa. L'icona fu eseguita con tutta probabilità a Novgorod.

Bibliografia: Dmitriev Ju.N., *Gos. Russkij muzej. Putevoditel'. Drevnerusskoe iskusstvo*, L.-M. 1940, p. 17; Lazarev V.N., «Živopis' i skulptura Novgoroda», in *Istorija russkogo iskusstva*, t. II, ed. Accademia delle Scienze dell'URSS, M. 1954, p. 134, tav. a colori; Antonova V.I., «K voprosu o pervonačal'noj kompozicii ikony Vladimirskoj Bogomateri», in *Vizantijskij vremennik*, 18, M. 1961, pp. 204-205; [Percev N.V., «O nekotorych priemach izobraženija lica v drevnerusskoj stankovoj živopisi XII-XIII vv.», p. 91]; Vzdorov G., «O živopisi Severo-Vostočnoj Rusi XII-XV vekov», in *Iskusstvo*, 1969, n. 10, pp. 58-59; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 13, pp. 68-70; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 5, p. 33; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 43, p. 300].

12. MADRE DI DIO DEL SEGNO

verso: Apostolo Pietro e Natalia martire
Precedente al 1169, cm 59x52,7. Novgorod, Museo di storia e architettura [2175].

Proveniente dalla chiesa del Salvatore della Trasfigurazione nella via di Sant'Elia a Novgorod. Il recto dell'icona con l'immagine della *Madre di Dio del Segno* è andato quasi completamente distrutto ed è stato ridipinto. Il verso ha molte lacune e perdite dello strato di colore. La parte meglio conservata è il volto dell'apostolo Pietro. La figura della *Madre di Dio del Segno*, che si rifà all'immagine della *Madre di Dio Blachernitissa*, era particolarmente venerata dai novgorodiani, che la consideravano come l'emblema della città e suo palladio. V.: Kondakov N.P., *Ikonografija Bogomateri*, t. II, pp. 116-117; Frolov A., «Le Znamenie de Novgorod, l'évolution de la légende», in *Revue des études slaves*, XXIV, 1948, pp. 67-81; XXV, 1949, pp. 45-72; Grabar A., *L'iconoclasm byzantin*, Parigi 1957, pp. 253-255; [Tatič – Burič M., «Ikona Bogorodice Znamenja», in *Zbornik za likovne umetnosti*, 13, Novi Sad 1977, pp. 1-23; Lechner G.M., «Zur Ikonographie der "Gottesmutter des Zeichens"», in *Kunst der Ostkirche. Ikonen, Handschriften, Kultgeräte. Ausstellung des Landes Niederösterreich. Stift Herzogenburg. 7. Mai bis 30. Oktober 1977*, Vienna 1977, pp. 77-90].

Bibliografia: Anisimov A., «Domongol'skoj period drevnerusskoj živopisi», pp. 123, 128, 133; Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, p. 119, ill. a p. 123 (nel saggio «Rannie russkie ikony»); [Id., *Novgorodskaja ikonopis'*, p. 13, tav. 13]; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 8, pp. 51-54.

13. SAN NICOLA TAUMATURGO

Metà del XIII secolo, cm 67,6x52,5. San Pietroburgo, Museo russo [2778].

Proveniente dal monastero dello Spirito Santo a Novgorod, ricordato per la prima volta nelle cronache nell'anno 1162. Bordi laterali tagliati. Stato di conservazione buono, a parte qualche lacuna sul fondo, sulla veste e sul volto. La datazione tradizionale dell'icona al XII secolo ci sembra troppo antica. Contro questa ipotesi depongono non soltanto lo stile, ma anche le fonti paleografiche.

Bibliografia: Dmitriev Ju.N., *Gos. Russkij muzej. Putevoditel'. Drevnerusskoe iskusstvo*, p. 13; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 13-14, tav. 14; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 22, pp. 98-100; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 6, pp. 33-34; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 41, p. 300; Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 23-32, catalogo, n. 1, pp. 150-156, ill. alle pp. 265-268].

14. MARTIRE GIULIANA

verso dell'icona della Madre di Dio del Segno
XIII secolo, cm 78x66. Mosca, Museo P.D. Korin (filiale della Galleria Tret'jakov).

Dal monastero Zverin di Novgorod. La provenienza dell'icona da un monastero femminile spiega la prevalenza sulla cornice di figure di sante. La *Madre di Dio del Segno* raffigurata sulla parte anteriore presenta molte lacune. Fondo oro. Tra le figure sui bordi bianchi si può riconoscere santa Natalia. La figura a busto della martire Giuliana, molto popolare a Novgorod, campeggia sul verso dell'icona. Il nimbo, come i bordi, è di color ocra. Sui bordi sono raffigurati i santi taumaturghi Giro di Alessandria e Giovanni, Barbara e l'apostolo Timoteo, Nicola e Clemente (?). Il manto di santa Barbara con molte decorazioni testimonia la passione dell'autore per l'«arabesco», tanto amato nella antica Rus'. Lo stato di conservazione della figura centrale è buono, mentre le figure sui bordi sono semicancellate. Una datazione precisa dell'icona risulta difficoltosa a causa della struttura arcaica delle forme, ma con tutta probabilità essa fu dipinta attorno alla metà del XIII secolo. Alla stessa corrente appartiene l'icona novgorodiana di *San Clemente* con fondo rosso, di una collezione privata di Stoccolma (Kjellin H., *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo*, Stoccolma 1956, p. 118, tav. XII).

Bibliografia: Onasch K., *Ikonen*, tavv. 18, 19, pp. 352-353; Antonova V.I., *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*, M. 1966, n. 1, pp. 25-28, tavv. 1-6 (con un'erronea datazione al XII secolo); *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 9, pp. 55-57; [Kolčín B.A. – Chorošev A.S. – Janin V.L., *Usud'ba novgorodskogo chudožnika XII v.*, p. 157, fig. 75].

15. SAN GIOVANNI CLIMACO, SAN GIORGIO E SAN BRAGIO

Ultimo terzo del XIII secolo, cm 109x67. San Pietroburgo, Museo russo [2774].

Secondo la tradizione orale l'icona proviene dal villaggio di Krestcy presso Novgorod. Stato di conservazione buono. Durante un rifacimento le due tavole su cui è dipinta l'icona sono state sovrapposte in modo impreciso, cosicché il volto di Giovanni Climaco ha perduto la sua simmetria. L'icona è molto vicina stilisticamente al *Salvatore in trono con santi scelti* (Galleria Tret'jakov; v. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 14, pp. 83-84, tav. 38).

Bibliografia: Anisimov A., «Domongol'skoj period drevnerusskoj živopisi», pp. 148-151; Onasch K., *Ikonen*, tav. 27, pp. 358-359; Porfiridov N.G., «Dva proizvedenija novgorodskoj stankovoj živopisi XIII veka», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Novgoroda*, M. 1968, pp. 140-144; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, p. 14, tav. 15; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 9, pp. 35-36; [Smirnova

E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 35-45, catalogo, n. 2, pp. 157-160, ill. alle pp. 268, 269].

16. PORTE REGALI

CON LE IMMAGINI DELL'ANNUNCIAZIONE E DI DUE VESCOVI

Ultimo terzo del XIII secolo, battente sinistro cm 137x35, battente destro cm 137x36, montante cm 6. Mosca, Galleria Tret'jakov [12876 e 12877].

Dalla chiesa della Trinità del villaggio di Krivoč, regione di Archangel'sk. Il montante a sezione semicircolare ha conservato tracce della pittura originaria, a imitazione del marmo (venature rosse e nere). Salvo alcuni guasti che arrivano fino alla tavola (l'icona è dipinta senza la tela), lo stato di conservazione è generalmente buono. Molto caratteristica è l'abbondanza di ornamenti, a cui l'artista ricorre appena gli è possibile. Sulle porte regali v.: Grabar A., «Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie», in *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, 7, Belgrado 1961, pp. 14-17, tavv. 1-4; Lazarev V.N., *Vizantijskaja živopis'. Sbornik statej*, pp. 125 e 130 (nel saggio «Tri fragmenta raspisnyh epistiliev i vizantijskij templon»).

Bibliografia: Anisimov A., «Domongol'skoj period drevnerusskoj živopisi», pp. 143-151; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 55-56 (con un'erroneo riferimento alla scuola di Kiev); Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 15, pp. 84-85, tav. 40; [Pucko V., «Carskie vrata iz Kriveckogo pogosta. K istorii altarnoj pregrady na Rusi», in *Zbornik za likovne umetnosti*, 11, Novi Sad 1975, pp. 51-78; Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 45-46, catalogo, n. 4, pp. 166-170, ill. alle pp. 272, 273].

17. ALEKSA PETROV

SAN NICOLA DI LIPNA

1294, cm 184x129. Novgorod, Museo di storia e architettura [5769].

Proveniente dalla chiesa di San Nicola del monastero di Lipna presso Novgorod. Stato di conservazione buono (salvo alcuni guasti sul fondo). L'icona era l'immagine principale della chiesa e raffigurava nello stesso tempo il patrono del committente. Sui bordi, a imitazione di una cornice in argento, compaiono numerose figure di santi, tra i quali si riconoscono facilmente Boris e Gleb, Floro e Lauro, Giorgio, Cosma e Damiano. I tipi dei volti non sono bizantini.

Bibliografia: Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 70-71; Onasch K., *Ikonen*, tav. 17, p. 351; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 14-15, tav. 16; [Smirnova E.S., «Ikona Nikoly 1294 goda mastera Aleksey Petrova», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Zarubežnye svjazi*, M. 1975, p. 81-105; Id., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 45-48, catalogo, n. 5, pp. 170-174, ill. alle pp. 274, 275].

18. SALVATORE EMMANUELE CON ANGELI

Fine del XII secolo, cm 72x129. Mosca, Galleria Tret'jakov [0158].

Dalla cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca, dove fu portata probabilmente da Vladimir assieme ad altre icone, mandate a Mosca nel 1518 per essere rinnovate. Stato di conservazione

buono, salvo alcuni guasti nella parte inferiore dell'icona, dove è steso un nuovo *levkas* in una sottile fascia che va allargandosi leggermente verso sinistra. Del fondo oro e dei nimbi rosati non è rimasto quasi nulla. Le incisioni sui bordi furono praticate per trattenere meglio il *levkas*, ma poiché in questa zona non se ne è trovata alcuna traccia, ci sono buoni motivi per supporre che i bordi fossero coperti fin dall'inizio con una cornice di argento cesellato. Per i tipi aristocratici degli arcangeli cfr. i mosaici di Cefalù (Lazareff V., «The Mosaics of Cefalù», in *The Art Bulletin*, xvii, 1935, fig. 1, 4, 7 [nuova ed.: «Mosaiki Cefalu», in Lazarev V.N., *Vizantijskaja živopis'. Sbornik statej*, ill. alle pp. 206, 208 e 209]) e gli affreschi dei cicli grande e piccolo della cattedrale di San Demetrio a Vladimir (Grabar I., *Die Freskomalerei der Dimitrij-Kathedrale in Vladimir*, Berlino 1926, tavv. xi, xxxiv, lxiii). L'icona fu eseguita probabilmente negli anni '90 del XII secolo, durante i lavori di affresatura della cattedrale di San Demetrio a Vladimir. Poiché nessuna icona antica di Suzdal' si è conservata, riferendosi alle icone più antiche è meglio parlare di «scuola di Vladimir» piuttosto che di «Vladimir-Suzdal'».

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 6, pp. 65-66, tavv. 22-25; Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 128-130 (nel saggio «Rannie russkie ikony»); *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 17, pp. 77-81.

19. DEESIS

Inizio del XIII secolo, cm 61x146. Mosca, Galleria Tret'jakov [0159]. Proveniente dalla cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca, dove era collocata sulla tomba del metropolita Filipp II. su quasi tutta la superficie del fondo e sui bordi si trova un nuovo strato di *levkas* del XVI secolo. La tavola è solcata da una crepa orizzontale verso la metà. A destra del capo della Madre di Dio si è conservato un frammento della scritta nera originaria. La meglio conservata è la testa della Madre di Dio; sui volti di Cristo e di Giovanni Battista gli strati superiori di colore (lavorazione con ocra) sono andati perduti, ed essi risultano perciò più piatti. Sulla guancia sinistra e sul naso della Madre di Dio c'è un piccolo inserto di nuovo *levkas*.

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 8, pp. 68-69, tavv. 11-14; Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 130-131 (nel saggio «Rannie russkie ikony»); *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 18, pp. 82-85.

20. SAN DEMETRIO DI TESSALONICA

Fine del XII secolo, cm 156x108. Mosca, Galleria Tret'jakov [28600].

Proveniente dalla cattedrale della Dormizione a Dmitrov. Della pittura originaria del XII secolo si sono conservati la testa, il torso, il braccio destro con la spada, parte del braccio sinistro fino al gomito, la camicia, le gambe fino ai piedi e la figura a busto del Salvatore nell'angolo superiore sinistro. Tutto il resto della figura, il fondo, le scritte, lo schienale del trono e anche l'angelo in volo con la corona furono dipinti nel XVI secolo. Nella zona inferiore del trono e sulle gambe, in corrispondenza delle lacune, si è conservata la pittura dei secoli XIV e XVI. Si suppone che lo schienale del trono, dipinto nel XVI secolo, rechi sulla destra lo stemma prin-

cipesco di Vsevolod Grande Nido, che riproduce lo stemma originario (Rybakov B.A., «Znaki sobstvennosti v knjažeskom chozjaistve Kievskoj Rusi x-xiii vv.», in *Sovetskaja arheologija*, 1940, n. 6, pp. 235-236). L'icona, probabilmente, fu donata dallo stesso Vsevolod alla città di Dmitrov, fondata nel 1154 in memoria della sua nascita. Demetrio di Tessalonica godeva di grande popolarità non solo a Bisanzio, ma anche presso gli slavi. Questo «santo guerriero» era considerato, al pari di san Giorgio, come il protettore del ceto militare. Negli anni 1116-1117 fu portata a Vladimir la «tavola del santo Demetrio dalla città di Tessalonica, dalla sua tomba»; dopo il suo arrivo a Vladimir la tavola fu collocata da Vsevolod nella cattedrale di San Demetrio (*Cronaca della Resurrezione, anno 6720-1212*). La pittura di questa icona è andata perduta quasi completamente. Dal punto di vista tipologico l'icona della Galleria Tret'jakov è molto vicina al rilievo greco di San Marco, eseguito a cavallo tra il XII e il XIII secolo (cfr. Demus O., *The Church of San Marco in Venice. History-Architecture-Sculpture*, Washington 1960, tav. 40, pp. 128-129). Non c'è motivo di identificare nell'icona il ritratto di Vsevolod, come suppone V.I. Antonova.

Bibliografia: Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 60-61; Antonova V.I., «Istoričeskoe značenie izobraženija Dmitrija Solunskogo XII veka iz g. Dmitrova», in *Kratkie soobščeniia Instituta istorii material'noj kul'tury*, xli, 1951, pp. 85-98; [Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 10, pp. 71-73, tavv. 15, 16; Onasch K., *Ikonen*, tav. 4, pp. 343-344; [Popov G.V., «Iz istorii drevnejšego pamjatnika goroda Dmitrova», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura domongol'skoj Rusi*, pp. 198-216; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 20, pp. 89-93; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 36, p. 298].

21. MADRE DI DIO GRANDE PANAGIA

1224 circa, cm 194x120. Mosca, Galleria Tret'jakov [12796].

Proveniente dal monastero del Salvatore della Trasfigurazione di Jaroslavl', la cui chiesa fu consacrata il 6 agosto 1224, data approssimativa a cui va fatta risalire anche l'icona. Lo stato di conservazione è generalmente buono. L'oro sul fondo, sui bordi e nel medaglione è andato perduto in molti punti. Il tipo iconografico della Grande Panagia non va confuso con quello del *Roveto ardente* (ή Βότρυς), come fanno i coniugi Sotiriou (Sotiriou G. e M., *Ikonen du Mont Sinaï*, vol. 1, tavv. 158, 231). Si tratta di due tipi differenti. Nella chiesa delle Blacherne, oltre alla *Grande Panagia* si conservavano anche altre famose icone, come testimonia in particolare l'immagine della Madre di Dio della Tenerezza in un'icona sinaita del XII secolo, accanto alla quale è posto l'epiteto Blachernivtissa. L'attribuzione della nostra icona alla scuola di Kiev, suggerita da D.V. Ainalov e V.I. Antonova, è assolutamente inaccettabile, come non può essere accettata la fantasiosa datazione all'inizio del XII secolo (1114 circa) proposta da V.I. Antonova. Il tipo del volto della Madre di Dio si trova in stretta analogia con la miniatura fortemente bizantineggiante di un *Salterio* di Turingia-Sassonia eseguita attorno al 1235 e conservata a Donaueschingen (Haseloff A., *Eine thüringisch-sächsische Malerschule del 13. Jahrhunderts*, Strasburgo 1897, pp. 18-20, tav. 91). Per gli angeli cfr. l'affresco della fine del XII secolo nella cattedrale di San Demetrio a Vladimir (Grabar I., *Die Freskomalerei der Dimitrij-Kathedrale in Vladimir*, tavv. xi, xxxiv, xxxv).

Bibliografia: Anisimov A., «Domongol'skoj period drevnerusskoj živopisi», pp. 159-161, 164-165; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 56-60; Onasch K., *Ikonen*, tav. 6, pp. 345-346; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 3, pp. 51-54, tavv. 3-6; Maslennicyn S.I., *Jaroslavskaja ikonopis'*, pp. 7-9, tavv. 1-5; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 6, pp. 40-45; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 37, p. 299; Pucko V., «Bogomater Velikaja Panagija», *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, 18, Belgrado 1978, pp. 247-256].

22. SALVATORE DAI CAPELLI D'ORO

Primo quarto del XIII secolo, cm 58,5x42. Cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca [3136 sob'z-146].

Dalla cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca dove fu portata probabilmente sotto Ivan il Terribile. In cattivo stato di conservazione. Molte lacune e perdite sul fondo e nella parte inferiore del volto. In una serie di punti (la veste di Cristo in basso e a destra, il collo a destra, la croce in alto e i capelli nella parte superiore lungo la crepa verticale) è stato applicato nuovo *levkas*. Per il suo colorito e il carattere delle decorazioni l'icona richiama le opere di Jaroslavl'. N.P. Kondakov (*Licevoj ikonopisnyj podlinnik*, 1, *Ikonografija Gospoda Boga i Spasa našego Isusa Christa*, Spb. 1905, p. 80, tav. vi), pubblica questa icona classificandola al XV secolo e riferendola alla Moldavia-Valacchia (sic!). D.V. Ainalov attribui l'icona alla scuola di Novgorod, il che è decisamente smentito dal suo stile.

Bibliografia: Anisimov A., «Domongol'skoj period drevnerusskoj živopisi», pp. 141-143; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 67-68; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 24, pp. 108-110; [Tolstaja T.V., *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlja*, p. 46, tav. 74; Jakovleva A.I., «Tri ikony domongol'skoj epochi iz sobranija Muzeev Kremlja», pp. 31-33].

23. SALVATORE

Metà del XIII secolo, cm 44,5x37. Jaroslavl', Museo di belle arti [1-1205].

Dalla cattedrale della Dormizione di Jaroslavl', consacrata nel 1219. Stato di conservazione mediocre. Molte lacune sul fondo, sull'imatium e sul libro. Gli strati superiori di colore sul volto e sulle mani sono parzialmente cancellati, perciò l'incarnato sembra più piatto. L'orlo del chitone e del clivio sono decorati con un motivo ornamentale che era particolarmente usato nelle icone di Jaroslavl'. Bibliografia: Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, M. 1966, p. 162 (nel saggio «Andrej Rubl'ev. Očerki tvorčestva chudožnika po dannym restavracionnyh rabot 1918-1925 gg.»); [Vzdornov G., «O živopisi Severo-Vostočnoj Rusi XII-XV vekov», p. 58]; Rozanova N.V., *Rostovo-Suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, M. 1970, tav. 11; Maslennicyn S.I., *Jaroslavskaja ikonopis'*, pp. 9-10, tav. 6; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 25, pp. 111-112; [Jaroslavskaja ikonopis' XII-XVIII vekov, catalogo, a c. I. Bolotceva, Jaroslavl' 1981, n. 1].

24. ARCANGELO MICHELE

Fine del XIII secolo, cm 154x90. Mosca, Galleria Tret'jakov [17304]. Dal monastero del Salvatore di Jaroslavl', dove giunse dalla chiesa

dell'Arcangelo Michele sul fiume Kotorosl', costruita attorno al 1299 dalla principessa Anna, moglie di Fëdor Rostislavič il Nero. Era probabilmente l'icona principale della chiesa. Lo stato di conservazione è relativamente buono, nonostante le molte perdite nello strato di colore. La figura nel medaglione è andata perduta quasi completamente. Applicazione di nuovo *levkas* nelle zone superiore e inferiore della tavola, che ha subito aggiunte da tutti i lati. Per il tipo iconografico cfr. il rilievo bizantino del XII secolo in stesite raffigurante l'arcangelo Michele, nel Museo Bandini di Fiesole (Talbot Rice D., *Arte di Bisanzio*, Firenze 1959, tav. 162). Bibliografia: Anisimov A., *Restavracija pamjatnikov drevnerusskoj živopisi v Jaroslavle. 1919-1926*, M. 1926, p. 8; Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, p. 162 (nel saggio «Andrej Rublëv. Očerki tvorčestva chudožnika po dannym restavracionnyh rabot 1918-1925 gg.»); [Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 163, pp. 204-205, tav. 126, 127]; Onasch K., *Ikonen*, tav. 7, p. 346; [Vzdornov G.I., «Živopis'», in *Očerki russkoj kul'tury XIII-XV vekov*, parte 2, *Duchovnaja kul'tura*, M. 1970, pp. 266-267]; Maslencyn S.I., *Jaroslavskaja ikonopis'*, p. 12, tav. 8.

25. GRANDE ICONA DELLA MADRE DI DIO DELLA TOLGA (TOLGSKAJA I)

Ultimo quarto del XIII secolo, cm 140x92. Mosca, Galleria Tret'jakov [12875]. Dalla chiesa dell'Esaltazione della Croce del monastero della Tolga presso Jaroslavl'. Stato di conservazione generalmente buono. Le maggiori lacune si trovano sul nimbo e sul fondo, il cui argento si è ossidato. Si notano aggiunte di nuovo *levkas* sulla veste. Il bordo superiore e soprattutto quello inferiore sono tagliati. Il tipo iconografico della Madre di Dio della Tenerezza con il Bambino in piedi è acquisito da fonti bizantine. Si incontra in due icone sinaitiche dei secoli XII-XIII (Sotiriou G. e M., *Icones du Mont Sinaï*, vol. I, tavv. 148, 201). La raffigurazione della Madre di Dio assisa in trono era molto nota anche a Bisanzio (*ibid.*, tav. 54, 157, 171, 191, 222, 232), ma vide la maggiore diffusione nella pittura del Duecento italiano. Sarebbe tuttavia sbagliato ipotizzare per questo un'influsso italiano sull'icona. Le analogie iconografiche ad essa più vicine si possono stabilire con la miniatura della pergamena di un *Exultet* alla Biblioteca Nazionale di Parigi (Niles Acq. lat., n. 710, anno 1115 circa; Bertaux L., *L'art dans l'Italie Méridionale*, Parigi 1904, pp. 228-229; cfr. con le pergamene degli *Exultet*, tav. II, 11'), il rilievo bizantino del XIII secolo a San Marco (Demus O., *The Church of San Marco in Venice*, p. 121, tav. 35), la piccola icona d'oro del XIII secolo all'Ermitage (Bank A.V., *Vizantijskoe iskusstvo v sobranijach Sovetskogo Sojuza*, L.-M. 1967, tav. 247, p. 374). Ma nell'icona della Tolga tutta la composizione è appiattita. Il tentativo di V.I. Antonova di attribuire l'icona della Madre di Dio della Tolga alla scuola georgiana è assolutamente infondato. L'icona è dipinta su una tavola di tiglio, non di cipresso, il che depone contro una sua origine meridionale.

Bibliografia: Anisimov A., «Domongol'skoj period drevnerusskoj živopisi», pp. 156-157, 161-164, 171; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 87-88; Onasch K., *Ikonen*, tav. 8, pp. 346-347; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 162, pp. 202-204, tavv. 115, 116; Maslencyn S.I., *Jaroslavskaja ikonopis'*, pp. 15-17, tavv. 13, 14.

26. PICCOLA ICONA DELLA MADRE DI DIO DELLA TOLGA (TOLGSKAJA II)

1314 circa, cm 61x48. Jaroslavl', Museo di belle arti [I-1206]. Dal monastero della Tolga presso Jaroslavl'. Stato di conservazione mediocre. Lacune sulla veste e fondo color stagno ossidato. I volti sono ben conservati. Nella zona inferiore del naso e sulla guancia sinistra della Madre di Dio applicazione di nuovo *levkas*. Per il colorito l'icona è simile alla *Tolgskaja I* (combinazione di fondo argento con tonalità ciliegia scuro, azzurro scuro e verde smeraldo). La Grande icona della Madre di Dio della Tolga era a quanto pare un'immagine molto venerata, giacché ne esiste ancora un'altra replica con la figura a busto (*Tolgskaja III*, al Museo russo di San Pietroburgo, prima metà del XIV secolo; v. su quest'ultima: Rozanova N.V., *Rostovo-Suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, tav. 14; Maslencyn S.I., *Jaroslavskaja ikonopis'*, pp. 14-15, tavv. 11, 12; *Jaroslavskaja ikonopis' XIII-XVIII vekov*, catalogo, n. 2).

27. APPARIZIONE DELL'ARCANGELO MICHELE A GIOSUE

Secondo quarto del XIII secolo, cm 50x35,8. Cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca [3474 sob/2-257]. L'icona proviene forse dalla chiesa dell'Arcangelo Michele, costruita da Michail Choroborit sul luogo dove sorge ora la cattedrale dell'Arcangelo. Molte lacune nella zona inferiore dell'icona, nel fondo bianco, nel nimbo rosa e nel verde oliva della cornice, su cui si sono conservati solo piccoli frammenti della pittura originaria. La figura dell'arcangelo e il volto sono conservati abbastanza bene. A sinistra della testa e presso il gomito destro la pittura è scrostata fino al livello della tavola. Bibliografia: Anisimov A., «Domongol'skoj period drevnerusskoj živopisi», pp. 135-137; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 88-89; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 27, pp. 118-120; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 44, p. 300; Tolstaja T.V., *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlja*, p. 46, tav. 75; Jakovleva A.I., «Tri ikony domongol'skoj epochi iz sobranija Muzeev Kremlja», pp. 36-38].

28. MADRE DI DIO DI SVEN'

CON I SANTI ANTONIJ E FEODOSIJ DELLE GROTTE

1288 circa, cm 67x42. Mosca, Galleria Tret'jakov [12723]. Proveniente dal monastero della Dormizione di Sven' presso Brjansk. Stato di conservazione mediocre. Molte lacune nello strato superficiale di colore. Aggiunte di nuovo *levkas* nella zona superiore della testa del Bambino, nella parte destra della figura di Antonij, nell'angolo superiore destro, in basso e sui bordi. In alto e in basso, dove la cornice è stata tagliata, la tavola presenta delle aggiunte. Nel 1330 (?) all'icona fu applicato un rivestimento prezioso, arricchito nel 1588 da Ivan il Terribile. La mediocre qualità dell'opera e il suo stile particolare non consentono di attribuirle con sicurezza alla scuola di Kiev. Si tratta forse della copia di una copia, eseguita già nel monastero di Sven'. L'icona della Madre di Dio delle Grotte, perduta, godeva di grande notorietà nella Rus', come testimoniano le sue numerose riproduzioni in icone più tardive. Bibliografia: Ierofej archim., *Brjanskij Svenskij Uspenskij monastyr' Orlovskoj eparchii*, M. 1866, pp. 102-113; Anisimov A., «Domongol'skoj period drevnerusskoj živopisi», pp. 152, 154-155; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des*

Großfürstentums Moskau, pp. 61-62; Onasch K., *Ikonen*, tav. 3, pp. 342-343; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 12, pp. 76-77, tavv. 32-35; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, n. 12, pp. 62-67.

29. SINASSI DEGLI ARCANGELI

Seconda metà del XIII secolo, cm 165x118. San Pietroburgo, Museo russo [3103].

Proveniente dal monastero dell'Arcangelo Michele di Velikij Ustjug, fondato nel 1212 (la cattedrale dell'archistratega Michele fu consacrata nel 1216). In buono stato di conservazione. Aggiunte di nuovo *levkas* nella figura di sinistra (dalla spalla destra lungo la veste), nella figura di destra (nella zona superiore del *loros* e sul lembo della veste), sul fondo (in alto a destra e in alto a sinistra compresa l'ala dell'arcangelo). Sul bordo sinistro è rimasto un brandello di pittura scrostata. La tavola è uno dei rari esempi antichi di questo tipo iconografico (affresco della chiesa di Tigran Onenc ad Ani (Armenia), 1215; mosaico di San Marco a Venezia, XIII secolo; affresco del Battistero di Parma, 1270 circa e altri). Questo tipo iconografico si incontra anche in Georgia (v. Čubinašvili G., *Gruzinskoe čekanno iskusstvo VIII-XVIII vekov*, Tbilisi 1957, tav. 89; Id., *Gruzinskoe čekanno iskusstvo*, Tbilisi 1959, testo, pp. 602-604, illustrazioni, tavv. 377-378). L'icona fu dipinta molto probabilmente nella stessa Ustjug nella seconda metà del XIII secolo, già dopo la consacrazione della cattedrale. Bibliografia: IV *vystavka «Restavracija i konservacija proizvedenij iskusstva*, catalogo, M. 1963, pp. 7-8, 11, due tavole; Jamščikov S., «Raskrytie žedevry», in *Tvorčestvo*, 1963, n. 12, p. 9; Id., *Drevnerusskaja živopis' Novye otkrytija*, M. 1966, tav. 1; Reformatskaja M.A., *Severnye pis'ma*, M. 1968, p. 13; Golezovskij N., Jamščikov S., *Novye otkrytija sovetskich restavраторов*, M. 1971, tavv. 1, 2; Vzdornov G.I., «Ikona "Sobor archangelov Michaila i Gavriila" iz Velikogo Ustjuga», in *Soobščeniya Vsesojuznoj central'noj naučno-issledovatel'skoj laboratorii po konservacii i restauracii muzejnyh chudožestvennyh cennostej*, 27, M. 1971, pp. 141-162; [Novye otkrytija sovetskich restavраторов, 1, M. 1973, s.n. (annotazione di S.V. Jamščikov)].

30. SAN GIORGIO CON SCENE DELLA VITA

Inizio del XIV secolo, cm 89x63. San Pietroburgo, Museo russo [2118].

Dalla collezione M.P. Pogodin. Stato di conservazione buono, salvo lacune nella parte inferiore della tavola. Lo stile dell'icona è molto vicino alle tradizioni più primitive del XIII secolo (cfr. raffigurazione della martire Giuliana sull'icona a due facce della Madre di Dio del Segno dalla collezione P.D. Korin e l'icona di San Clemente di una collezione privata di Stoccolma). L'immagine di san Giorgio uccisore del drago fu importata nella Rus' da Bisanzio, dove si incontra già in opere del XII secolo. Bibliografia: Maculevič L.A., «Dve ikony Roždestva Bogomateri iz sobranija S.P. Rjabušinskogo», in *Russkaja ikona*, 3, Spb. 1914, pp. 173-174; Kondakov N.P., *Russkaja ikona*, t. II, album, parte 2, Praga 1929, tav. 14; t. III, testo, parte 1, pp. 135-137; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 68-70; Dmitriev Ju.N., *Gos. Russkij muzej. Putevoditel'. Drevnerusskoe iskusstvo*, p. 14; Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 77-79

[sull'iconografia], p. 88 [sull'affresco di Staraja Ladoga], pp. 94, 96; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 14, pp. 38-39; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 49, p. 301; Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 75-79, catalogo, n. 10, pp. 188-195, ill. alle pp. 294-297].

31. APOSTOLO TOMMASO

Anni '60 del XIV secolo, cm 53x39. San Pietroburgo, Museo russo [2064].

[Dalla collezione N.P. Lichačev]. Lo stato di conservazione della figura è buono. Si nota l'applicazione di nuovo *levkas* sulla testa, nella parte inferiore della veste a destra e sulla cornice. Dal punto di vista stilistico l'icona ricorda gli affreschi del monastero di Skovorodka (cfr. la testa del profeta Zaccaria). Bibliografia: Lazarev V.N., *Iskusstvo Novgoroda*, M.-L. 1947, p. 92, tav. 86; Id., *Novgorodskaja ikonopis'*, p. 19, tav. 22; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 32, pp. 46-47 (con una datazione troppo tardiva all'inizio del XV secolo); [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 130-133, catalogo, n. 37, pp. 257-258, ill. a p. 373].

32. MADRE DI DIO DEL DON

VERSO: DORMIZIONE

Anni '90 del XIV secolo, cm 86x68. Mosca, Galleria Tret'jakov [14244].

L'icona proviene dalla cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino di Mosca, dove fu portata nel 1591 (?) dalla cattedrale della Dormizione di Kolomna. Lo stato di conservazione è buono. L'oro sul fondo, sulla cornice e sui nimbi è quasi completamente perduto. Leggermente danneggiato l'occhio sinistro della Madre di Dio; sui volti del vescovo Timofej, di san Giacomo fratello del Signore e dell'apostolo Filippo nella scena della Dormizione si notano piccoli sbriciolamenti del colore. La tavola è allungata da tutti i lati con sottili asticelle. Secondo una fonte poco affidabile, l'icona fu portata dai cosacchi del Don al principe Dmitrij Ivanovič prima della battaglia di Kulikovo nel 1380 (introduzione all'inventario del monastero Donskoj, redatto nel 1692). Non sappiamo con certezza quando l'icona sia giunta a Kolomna. Davanti ad essa pregò il 3 luglio 1552 Ivan il Terribile, prima di partire per la campagna di Kazan', e nel 1598 il patriarca Iov la dedicò al regno di Boris Godunov. Poiché a Mosca esistono copie dell'icona della Madre di Dio del Don, è molto probabile che essa sia stata dipinta negli anni '90 del XIV secolo, quando Teofane si trasferì con la sua brigata da Novgorod e Nižnij Novgorod a Mosca. Il ben informato Epifanij non fa menzione dell'operato di Teofane il Greco a Kolomna; sarebbe perciò imprudente – come fa V.I. Antonova – datare l'icona della Madre di Dio del Don esattamente al 1392, quando fu «firmata» la «chiesa cattedrale in muratura della Dormizione» a Kolomna (*Stepennaja kniga* (Libro dei gradi della genealogia degli zar. *NdT*), anno 1392). Questa cattedrale, fondata nel 1379, fu terminata nel 1382. Già allora, al momento della consacrazione, doveva avere la sua icona principale, e l'icona a due facce della Madre di Dio del Don era appunto quel tipo di immagine processionale. Non esistono fondati motivi di supporre che l'icona della Madre di Dio del Don si rifaccia a que-

sto prototipo del 1382, di cui sarebbe una sorta di replica, perciò la data esatta in cui l'immagine giunse nella cattedrale della Dormizione di Kolonna resta ancora sconosciuta. Appare più convincente l'ipotesi di L.I. Lifšic, secondo la quale l'icona fu commissionata dal metropolita Kiprian nel 1395, dopo la ritirata dei turchi da Mosca. L'immagine fu dipinta forse in memoria della miracolosa liberazione di Mosca dalla piaga tatarica, come ringraziamento per la protezione della Madre di Dio. Già G.O. Čirikov, restaurando l'icona, aveva ipotizzato che le immagini sul *recto* e sul *verso* fossero state eseguite da maestri diversi. Questa opinione trova un'ampia argomentazione nell'opera di L.I. Lifšic, che mi ha convinto della sua esattezza. Ma resta ancora incerto se le due immagini siano state dipinte contemporaneamente o in momenti diversi. In ogni caso il legame dell'icona con la bottega di Teofane il Greco è indubbio, e non c'è alcun motivo di attribuire l'immagine sul *recto* a un maestro serbo. Io personalmente sono incline a pensare che entrambe le immagini siano state dipinte da allievi novgorodiani di Teofane, che avevano seguito il maestro a Mosca, tuttavia non è esclusa nemmeno la possibilità che il *recto* dell'icona sia dovuto allo stesso Teofane.

Bibliografia: Kondakov N.P., *Russkaja ikona*, t. IV, testo, parte 2, Praga 1933, pp. 221-222; Antonova V.I., «O Teofane Greco v Kolonne, Pereslavl'e-Zaleskom i Serpuchove», in *Gos. Treťjakovskaja gallerija. Materialy i issledovanija*, II, M. 1958, pp. 10-22; Lazarev V.N., *Feofan Grek i ego škola*, M. 1961, pp. 63-67; Onasch K., *Ikonen*, tavv. 86-90, pp. 384-386; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 215, pp. 255-257, tavv. 173-175; Lifšic L.I., «Ikona Donskoj Bogomateri», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Čudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilikačič k nej knjažestvu XIV-XVI vv.*, M. 1970, pp. 87-114; [Golezovskij N. – Jamičikov S., *Feofan Grek i ego škola*, M. 1970, tavv. 1-8; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 17, 62, 63, pp. 294, 303].

33. SAN NICOLA TAUMATURGO CON SCENE DELLA VITA
Anni '70-'80 del XIV secolo, cm 147x115. Novgorod, Museo di storia e architettura [2182].

Dalla chiesa di Boris e Gleb a Novgorod, consacrata dal vescovo Aleksij nel 1377 (*Prima cronaca di Novgorod*). Salvo alcuni scrostamenti dello strato di colore, lo stato di conservazione è generalmente buono. L'icona va datata agli anni '70-'80 del XIV secolo, e testimonia chiaramente come gli artisti novgorodiani si mantenessero saldamente fedeli alle antiche tradizioni. Nella scena dell'apparizione di Nicola all'eparca Evlalij si nota l'accentuata piattezza della composizione e l'abbondanza di ornamenti. Nel ciclo di scene della vita, sviluppato in diciotto riquadri, l'accento principale è posto su quei miracoli in cui si manifesta la misericordia di Nicola e il suo effettivo aiuto in favore degli uomini.

Bibliografia: Laurina V.K., «Ikony Bogojavlenskoi cerkvi v Novgorode» (K voprosu o novgorodskoj ikonopisi vtoroj poloviny XIV veka), in *Soobščenijs Gos. Russkogo muzeja*, IX, L. 1968, pp. 76-79; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 124-126, catalogo, n. 34, pp. 251-253, ill. alle pp. 360-367].

34. PROTEZIONE DELLA MADRE DI DIO
1390 circa, cm 151x126. Novgorod, Museo di storia e architettura [11170].

Dalla chiesa in muratura della Protezione della Madre di Dio nel monastero Zverin, costruita dall'arcivescovo Ioann nel 1399 e solennemente consacrata il 1 ottobre dello stesso anno (*Prima cronaca di Novgorod*). Lo stato di conservazione, a parte singole figure, è mediocre. Il fondo oro originario è completamente perduto. Il *levkas* originario si è conservato solo nell'arco centrale (fino alle porte regali), presso le figure degli angeli e quelle del gruppo inferiore destro; nelle altre zone è stato applicato un nuovo *levkas* sul quale sono dipinti i profili delle cupole, gli archi laterali e le porte regali. I volti sono ben conservati. Sulle vesti delle figure inferiori si trovano aggiunte di nuovo *levkas*. I volti accuratamente elaborati sono affini al gruppo di affreschi più bizantineggianti (*Dormizione, Natività, San Simeone*) nella chiesa della Natività della Madre di Dio sul Cimitero, del tardo XIV secolo (v. Karger M.K., *Novgorod Velikij*, L.-M. 1961, pp. 217-223, 225). V.K. Laurina ha cercato di collegare l'icona della Protezione con l'omonima chiesa in muratura costruita nel 1335; ma nelle cronache in questo anno non si parla di una chiesa della Protezione, bensì di una chiesa della Madre di Dio.

Bibliografia: Laurina V.K., «Dve ikony novgorodskogo Zverina monastyra» (K voprosu o novgorodskoj ikonopisi pervoj poloviny XIV veka), in *Soobščenijs Gos. Russkogo muzeja*, VIII, pp. 105, 112-119; Lazarev V.N., «O date odnoj novgorodskoj ikony», in *Novoe v archeologii. Sbornik statej, posvjajščennyj 70-letiju A.V. Arcichovskogo*, M. 1972, pp. 247-253; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 104-114, catalogo, n. 21, pp. 222-227, ill. alle pp. 332-334].

35. DISCESA AGLI INFERI
Anni '70-'80 del XIV secolo, cm 134x180. San Pietroburgo, Museo russo [2664].

L'icona proviene da Tichvin, ed è in buono stato di conservazione. Si osservano lacune sul fondo, sui bordi e sulle montagne. La sua soluzione iconografica ricorda l'icona di Pskov (?) del XIV secolo alla Galleria Treťjakov (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 146, pp. 187-188, tavv. 98, 99). L'immagine, in cui emergono chiaramente metodi specificamente iconografici, fu dipinta verso la fine del XIV secolo. Pur risentendo profondamente dell'esperienza dei maestri greci di passaggio, il carattere dei volti e la maniera esecutiva sono tipicamente novgorodiani.

Bibliografia: Porfiridov N.G., «Vydaščisja pamjatnik drevnerusskoj živopisi», in *Iskusstvo*, 1959, n. 2, pp. 67-71; Smirnova E.S., «Novye raboty muzeja po restavrácii proizvedenij drevnerusskoj živopisi», in *Soobščenijs Gos. Russkogo muzeja*, VI, L. 1959, pp. 60-62; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 38, p. 45; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 117-118, catalogo, n. 26, pp. 236-238, ill. alle pp. 344, 345].

36. PATERNITÀ
Fine del XIV secolo, cm 113x88. Mosca, Galleria Treťjakov [22211]. Non conosciamo con precisione il luogo di origine dell'icona, appartenente alla collezione M.P. Botkin. Lo stato di conservazione è buono. Si notano aggiunte di nuovo *levkas* nella parte inferiore della tavola. Le raffigurazioni della Trinità comparvero a Bisanzio già nell'XI secolo (*Cod. Vat. gr. 394*, f. 7), ma non ebbero qui

un'ampia diffusione. In Occidente appaiono dal XII secolo, ma qui il Cristo Emmanuele è sostituito dal Crocifisso. Nell'iconografia russa questo tipo occidentale di *Paternitas*, chiamato *Sedes Gratiae* penetrò verso la metà del XVI secolo (icona quadripartita nella cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino di Mosca), suscitando aspre critiche da parte del *d'jak* Viskovatij. L'autore dell'icona novgorodiana segue la versione bizantino-slava, ma si prende qualche libertà nelle scritte, trasformando l'«Antico di Giorni» in Dio Padre.

Bibliografia: Gerstinger H., «Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slavischen Trinitäts-Darstellungen des sogenannten Synthronoi- und Paternitas (-Otečestvo) Typus», in *Festschrift W. Sas-Zalozieckij zum 60. Geburtstag*, Graz 1956, pp. 79-85 [sull'iconografia]; Onasch K., *Ikonen*, tav. 24, pp. 237-245; Retkovskaja L.S., «O pojavlenii i razvitii kompozicii "Otečestvo" v russkom iskusstve XIV-XVI vv.», in *Drevnerusskoe iskusstvo XV – načala XVI vekov*, M. 1963, pp. 237-245; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 25, pp. 94-95, tavv. 44-47; Lazarev V.N., «Ob odnoj novgorodskoj ikone i eresi antitrinitariev», in *Kul'tura drevnej Rusi. Sbornik statej k 40-letiju naučnoj dejatel'nosti N.N. Voronina*, M. 1966, pp. 101-112 (rist. in: Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 289-291); Papadopoulos S., «Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin», in *Cahiers archéologiques*, XVIII, 1968, pp. 121-136; Grabar A., in *ibid.*, XX, 1970, pp. 236-237; [Uspenskij L., «Bol'šoj Moskovskij Sobor i obraz Boga-otca», in *Vestnik russkogo zapadnoevropejskogo patriarhego eksarchata*, n. 78-79, 1972, aprile-settembre, pp. 139-177; Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, p. 117, catalogo, n. 25, pp. 234-236, ill. alle pp. 340-343].

37. BORIS E GLEB
1377 circa, cm 116x93. Novgorod, Museo di storia e architettura [7574].

Dalla chiesa in muratura di Boris e Gleb, consacrata dal vescovo Aleksij nell'estate del 1377 (*Prima cronaca di Novgorod*). Stato di conservazione buono. Fondo e cornice coperti da un rivestimento cesellato.

Bibliografia: Židkov G.V., «K istorii novgorodskoj živopisi vtoroj poloviny XIV veka», in *Trudy sekcijs iskusstvoznanija Instituta archeologii i iskusstvoznanija RANION*, III, M. 1928, pp. 66-70; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 99-103, catalogo, n. 20, pp. 219-221, ill. alle pp. 329-331].

38. SANTI BIAGIO E SPIRIDIONE
1407 circa, cm 117,5x85,5. Mosca, Museo storico [I-VIII-3756].

Dalla chiesa di San Biagio sulla riva della Sofia, costruita nel 1407 (*Prima cronaca di Novgorod*). Alla stessa epoca va datata anche l'icona, come indica giustamente G.I. Vzdornov. Stato di conservazione buono. Si notano aggiunte di nuovo *levkas* lungo le crepe verticali e accanto alla cornice inferiore dell'icona. L'artista utilizza abilmente le montagne come elemento organizzativo della composizione, che unifica tutte le figure collocate su livelli differenti. La composizione si sviluppa non in profondità ma in verticale, basandosi sull'effetto puramente decorativo delle mac-

chie di colori sgargianti. L.M. Gläčinskaja voleva collegare l'immagine alla costruzione della chiesa in legno di San Biagio, risalente al 1379, ma questa data sembra troppo precoce per la nostra icona.

Bibliografia: Gläčinskaja L.M., «Perežitki dochristianskich verovanij v novgorodskom iskusstve XIV v.», in *Novgorodskij istoričeskij sbornik*, III-IV, Novgorod 1938, pp. 127-134; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 21-22, tav. 23; Vzdornov G.I., «Živopis'», in *Očerki russkoj kul'tury XIII-XV vekov*, parte 2, *Duobojnaja kul'tura*, p. 311; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 33, p. 47; [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, M. 1982, pp. 111, 117, catalogo, n. 45, pp. 273-274, ill. a p. 479].

39. IL MIRACOLO DI SAN GIORGIO E IL DRAGO
Fine del XIV – inizio del XV secolo, cm 58x41,5. San Pietroburgo, Museo russo [2123].

Dalla chiesa nel villaggio di Manichino sul fiume Paša nella regione di San Pietroburgo. Stato di conservazione buono. Aggiunta di nuovo *levkas* nella parte inferiore della tavola. Una replica provinciale dell'icona si trova all'Ermitage (dal villaggio di Nėmuši sul fiume Onega; v. *Soobščenijs Gos. Ermitaža*, XXIII, L. 1962, p. 69); [*Sto ikon iz fondov Ermitaža*, catalogo della mostra, n. 12].

Bibliografia: Dmitriev Ju.N., *Gos. Russkij muzej. Putevoditel'. Drevnerusskoe iskusstvo*, p. 26; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, p. 25, tav. 24; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 60, pp. 57-58 (con una datazione troppo tardiva all'ultimo quarto del XV secolo); [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 56, p. 302; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 86-89, 158-161, catalogo, n. 17, pp. 227-228, ill. a p. 429].

40. PROFETA ELIA
Fine del XIV – inizio del XV secolo, cm 75x57. Mosca, Galleria Treťjakov [12007].

Dalla collezione I.S. Ostrouchov. Stato di conservazione buono. Aggiunte di nuovo *levkas* sui bordi inferiore, sinistro e superiore. Per le modalità interpretative del volto l'icona si avvicina alla *Paternità*. Alla soglia tra il XIV e il XV secolo vanno datate anche due icone a fondo rosso del Profeta Elia, della Galleria Treťjakov (dal villaggio di Rakuly; v. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 36, pp. 100-101, tav. 54) e al Museo russo (dal villaggio di Pjal'ma nella Repubblica Autonoma di Carelia; v. Smirnova E.S., *Živopis' Oboneč'ja XIV-XVI vekov*, M. 1967, pp. 30-32; Id., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodei i otkrytija*, tav. 6). Ma l'icona dalla collezione Ostrouchov è molto superiore alle altre per l'intensità espressiva e la qualità dell'esecuzione.

Bibliografia: Muratov P.P., *Drevnerusskaja ikonopis' v sobranii I.S. Ostrouchova*, M. 1914, p. 13; Onasch K., *Ikonen*, tav. 28, p. 359; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 42, pp. 105-106, tav. 53; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 22-23, tav. 25; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 39, p. 49 (con una datazione troppo tardiva alla seconda metà del XV secolo); [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 57, p. 302; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 86-89, 156-157, catalogo, n. 16, pp. 226-227, ill. a p. 428].

41. MADRE DI DIO DEL SEGNO CON SANTI SCELTI

(VARLAAM DI CHUTYN, GIOVANNI IL BUONO, PARASCEVE PJATNICA E ANASTASIA)

Inizio del XV secolo, cm 66x50,3. San Pietroburgo, Museo russo [2064].

Dalla collezione V.A. Prochorov. Stato di conservazione buono. Il fondo è andato perduto. Il bordo inferiore è scrostato fino al livello della tavola. Piccole lacune sulla veste di Anastasia. Questo tipo di icona era prediletto dai novgorodiani, poiché la scelta dei santi era dettata dal committente. L'interpretazione dei volti è molto vicina a quella che troviamo nell'icona di *Biagio e Spiridione* del 1407 (?).

Bibliografia: Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 23-24, tav. 29; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 49, p. 53 (con una datazione troppo tardiva alla seconda metà del XV secolo); [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 111, 163, catalogo, n. 44, pp. 271-272, ill. a p. 478].

42. MADRE DI DIO DEL SEGNO CON SANTI SCELTI

(PROFETA ELIA, NICOLA TAUMATURGO E ANASTASIA)

Inizio del XV secolo, cm 66x50. Mosca, Galleria Tret'jakov [17310].

Dalla collezione A.I. Anisimov. Stato di conservazione buono. Aggiunta di nuovo *levkas* nella parte inferiore della tavola.

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 29, p. 96, tav. 48; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, tav. 26; [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 103, 162-163, catalogo, n. 23, pp. 239-241, ill. a p. 435].

43. SAN GIORGIO E SAN GIOVANNI BATTISTA

FRAMMENTO DI CROCE PROCESSIONALE

Inizio del XV secolo, diametro del medaglione cm 13,8. San Pietroburgo, Museo russo [220].

Dalla collezione N.P. Lichačev. Stato di conservazione buono. Alcune croci processionali del primo XV secolo sono conservate al Museo russo (inv. n. 6203) e alla Galleria Tret'jakov (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 37, p. 101).

Bibliografia: Lichačev N.P., *Manera pis'ma Andreja Rubl'eva* [Spb.] 1907, fig. 26 a p. 53 (San Giorgio); [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 126, catalogo, n. 73, pp. 335-336, ill. alle pp. 540 e 541].

44. APOSTOLO PIETRO

Fine del XIV secolo, cm 41x30. San Pietroburgo, Museo russo [2898].

Dal villaggio di Beloruksa nella penisola Zaonežskaja, che faceva parte del distretto rurale (*pjatina*) dell'Onega nel territorio di Novgorod. Lo stato di conservazione è buono. Il colorito un po' spento, torbido, la mancanza della tela, la tavola lavorata in modo grezzo rimandano a un'origine locale, settentrionale. Dal punto di vista stilistico l'analisi più stretta si può stabilire con l'icona dell'*Apostolo Pietro* dalla *Deesis* del XIV secolo su fondo rosso conservata al Museo russo (Lichačev N.P., *Materialy dlja istorii russkogo ikonopisanija*, atlante, parte 1, Spb. 1906, tavv. III, CIV; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo*

XV veka, catalogo, n. 31 ill. a p. 356], dove troviamo la stessa interpretazione semplificata dei capelli e delle pieghe delle vesti. È uno degli esempi più antichi di *Deesis* in cui le figure a busto sono rivolte verso il centro della composizione.

Bibliografia: Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, pp. 30-32, inserto incollato a colori, tav. 1; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 22, p. 42; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, p. 120, catalogo, n. 52, pp. 247-249, ill. a p. 358].

45. ICONA QUADRIPARTITA

(RESURREZIONE DI LAZZARO, TRINITÀ, PRESENTAZIONE AL TEMPIO, SAN GIOVANNI EVANGELISTA E PROCOBO)

Inizio del XV secolo, cm 130x77. San Pietroburgo, Museo russo [2775].

Proveniente dalla chiesa di San Giorgio a Novgorod. Stato di conservazione buono. Aggiunta di nuovo *levkas* nella zona inferiore della *Presentazione al Tempio*. Molti guasti nel fondo oro originario. È uno dei capolavori della pittura novgorodiana su tavola del XV secolo.

Bibliografia: *Masterpieces of Russian Painting*, Londra 1930, tav. VII, p. 110; Dmitriev Ju.N., *Gos. Russkij muzej. Putevoditel'. Drevnerusskoe iskusstvo*, pp. 23-25; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 26-27, tavv. 32-36; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 37, pp. 48-49; [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 81-83, 144-148, catalogo, n. 11, pp. 213-217, ill. alle pp. 418-422].

46. PROTEZIONE DELLA MADRE DI DIO

Inizio del XV secolo, cm 74x50. Mosca, Galleria Tret'jakov [12009].

Dalla collezione I.S. Ostrouchov. Stato di conservazione buono. Alcune aggiunte di nuovo *levkas* sui bordi. Fondo color avorio. Questa stessa versione iconografica, tipica di Novgorod, si ritrova nell'icona della *Protezione della Madre di Dio* del monastero Zverin, nel frammento di icona della collezione A.I. Anisimov (Laurina V.K., «Dve ikony novgorodskogo Zverina monastyra», p. 118) nell'icona della collezione A.V. Morozov alla Galleria Tret'jakov (Wulff O. e Alpatoff M., *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Hellerau (Dresda) 1925, tav. 63, p. 154) e nelle icone delle «maniere del Nord» di una collezione privata di Oslo (Kjellin H., *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo*, p. 100, tav. 32), al Museo di arti figurative di Petrozavodsk (Jamščikov S., *Živopis' drevnej Karelii*, Petrozavodsk 1966, n. 1) e al Museo russo (Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, fig. 24).

Bibliografia: Muratov P.P., *Drevnerusskaja ikonopis' v sobranii I.S. Ostrouchova*, p. 14; Onasch K., *Ikonen*, tav. 21, pp. 344-345 [sull'iconografia], 354; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 38, pp. 101-102, tavv. 49, 50; Laurina V.K., «Dve ikony novgorodskogo Zverina monastyra» (K voprosu o novgorodskoj ikonopisi pervoj poloviny XIV veka), p. 114; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, tav. 30, p. 297; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 101-102, 148-149, catalogo, n. 19, p. 231, ill. a p. 431].

47. MADRE DI DIO DEL SEGNO CON SANTI SCELTI

(PROFETA ELIA, PARASCEVE PJATNICA, NICOLA, BIAGIO, FLOBO E LAUBO)

Secondo quarto del XV secolo, cm 69x57. Mosca, Galleria Tret'jakov [14480].

Dalla collezione S.P. Rjabušinskij. Stato di conservazione buono. Piccole aggiunte di nuovo *levkas* sul fondo giallo e sul terreno. L'icona è stata dipinta attorno alla metà del XV secolo. Il committente voleva probabilmente mettersi al sicuro da tutte le possibili disgrazie, e chiese perciò all'artista di introdurre anche le due figure di Elia e Parasceve Pjatinica, perché proteggessero la sua casa dagli incendi e i suoi giorni di mercato fossero prolifici.

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 34, p. 99; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, p. 31, tav. 43; [Smirnova E.S., «O mestnoj tradicii v novgorodskoj živopisi XV v. Ikony s izbrannymi svjatyimi i Bogomater'ju Zname-nie», *Srednevekovoe iskusstvo. Rus'. Gruzija*, M. 1978, p. 196, ill. a p. 200].

48. GIUDIZIO UNIVERSALE

Terzo quarto del XV secolo, cm 162x115. Mosca, Galleria Tret'jakov [12874].

Dalla collezione A.V. Morozov. Stato di conservazione buono. L'oro sul fondo e sui bordi è quasi completamente perduto. Quando l'icona fu scoperta all'inizio del XX secolo vennero ravvivati i colori con piccole aggiunte al disegno. Oltre agli elementi tradizionali, la scena del Giudizio universale comprende anche molti episodi collaterali. Nel registro superiore è rappresentata al centro la figura a busto del Signore Sabaoth circondato dai serafini e dai simboli degli evangelisti. Nel cerchio esterno sono disposti dodici piccoli cerchi con teste coronate, che impersonano gli astri celesti, corrispondenti ai dodici mesi dell'anno (l'alternanza nei cerchi di tonalità rosa chiaro e verde scuro simboleggia l'alternarsi del giorno e della notte). In questo stesso cerchio sono iscritti la figura del patriarca Enoch, che fu assunto in cielo con il corpo e ricevette da Dio la rivelazione degli avvenimenti che precedono la fine del mondo, e anche il calice con il sangue – probabilmente un apocrifo calice di Salomone, interpretato come la prefigurazione dell'Eucaristia. A destra, sotto il rolo del cielo svolto dagli angeli, si vedono altri tre cerchi, uno con Cristo assiso in trono, un altro con gli «angeli di luce», il terzo nero, in cui gli angeli cacciano le tenebre con il tridente. Sotto di essi tre angeli volano verso il Golgotha. Nell'angolo superiore sinistro è raffigurata la Gerusalemme Celeste con i giusti. Il secondo registro è del tutto tradizionale (la *Deesis*, Adamo ed Eva, gli apostoli e gli angeli). Altrettanto tradizionale è il terzo registro (il trono preparato, gli angeli, i giusti e i peccatori), ma qui troviamo due particolari del tutto insoliti: dietro ai peccatori si scorge una fascia nera, che simboleggia il calare sulla terra delle tenebre mandate dal cielo sotto forma di cerchio nero (primo registro), e sotto il trono è raffigurato il palmo di una mano con un calice su un vassoio (si tratta probabilmente di quel calice in cui, secondo il vangelo apocrifo di Nikodim, Giuseppe di Arimatea raccolse il sangue di Cristo). Dalle fauci spalancate dell'ade fino ai piedi di Adamo si snoda il serpente; su di esso vediamo degli anelli con piccole figure di diavoletti. Gli anelli simboleggiano i tormenti attraverso cui dovranno passare i peccatori. A destra, sotto i peccatori, si vede un cerchio scuro, circondato dagli angeli, che annuncia l'arrivo del giorno del Giudizio. In questo cerchio si notano le raffigurazioni tradizionali della Terra e del Mare che restituiscono i loro morti. In basso le fauci

spalancate dell'ade con satana che trattiene l'anima di Giuda. Un angelo spinge nell'ade col tridente tre peccatori (la scelta delle figure, un arcivescovo, lo zar e un monaco, è caratteristica del libero pensiero novgorodiano). In basso si trovano sette scene raffiguranti i tormenti dell'ade, corrispondenti ai sette peccati capitali. Il paradiso a sinistra è rappresentato con i soggetti tradizionali (la Madre di Dio con gli angeli e il buon ladrone, le porte del Paradiso, i giusti). Monaci alati volano verso le porte del Paradiso. Sopra al gruppo dei giusti si vede un piccolo cerchio con quattro fiere, che simboleggiano i quattro «regni destinati alla rovina»: babilonense, macedone, persiano e romano (visione del profeta Daniele). Infine in basso, tra le scene dell'ade e del Paradiso, è collocata la figura di un uomo nudo incatenato a una colonna. È il «buon ladrone» che «per la sua misericordia è stato liberato dagli eterni tormenti, e a causa del peccato è stato privato del regno dei cieli». In confronto alle raffigurazioni bizantine del Giudizio universale, l'icona di Novgorod abbonda di episodi secondari ed è caratterizzata da una distribuzione più libera dei singoli soggetti sulla superficie della tavola.

Bibliografia: Kondakov N.P., *Russkaja ikona*, t. IV, testo, parte 2, p. 249; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 64, pp. 121-124, tav. 72; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 113, 115, p. 309].

49. NATIVITÀ DI CRISTO CON SANTI SCELTI

(EUDOSSIA, GIOVANNI CLIMACO E GIULIANA)

Prima metà del XV secolo, cm 57x42. Mosca, Galleria Tret'jakov [12010].

Dalla collezione I.S. Ostrouchov. Stato di conservazione buono. Lacune nella parte inferiore della tavola. Grazie al suo eccellente stato di conservazione, questa icona fornisce un esempio attendibile del colorito nell'iconografia novgorodiana.

Bibliografia: Muratov P.P., *Drevnerusskaja ikonopis' v sobranii I.S. Ostrouchova*, tavola, pp. 13-14; [Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 43, pp. 106-107]; Onasch K., *Ikonen*, tav. 26, pp. 357-358; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, p. 30, tav. 38; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 109, p. 308; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, p. 102, catalogo, n. 20, pp. 232-234, ill. a p. 432].

50. I NOVGORODIANI IN PREGHIERA

1467, cm 112x85. Novgorod, Museo di storia e architettura [7580]. Dal monastero di San Nicola dei Cestai a Novgorod. Stato di conservazione buono. Piccoli scrostamenti del colore. Aggiunte di nuovo *levkas* negli angoli inferiori della tavola. Al centro corre una scritta in semionciale: *I servi di Dio Grigorij, Mar'ja, Iakov, Stefan, Evsej, Timofej, Olfim con i loro figli pregano il Salvatore e la purissima Madre di Dio [perché intercedano NdT] per i loro peccati*. Nella zona inferiore si trovava una scritta più tardiva in semionciale: *Nell'anno 6975 (1467) nel XV indito per incarico del servo di Dio Antipa Kuz'min per la venerazione degli ortodossi*. Durante la pulitura dell'icona sotto questa iscrizione sono stati rinvenuti resti dell'antica scritta originaria: *...indikta 15 pove[le]n[ie]m] raba B[og]ija Antip[ai] Kuz'mina poklone[n]ie chrestianam* (nel XV indito per incarico del servo di Dio Antipa Kuz'min per la venerazione dei cristiani. NdT). Nel 1849 G.D. Filimonov poté leggere la

scritta sulla cornice inferiore dell'icona prima delle aggiunte, quando erano ancora visibili i resti della data originaria, ora perduta. L'indicto, contando l'anno a partire da settembre, coincide con la data decifrata da Filimonov (1467), ricostruita in modo del tutto arbitrario sia come 1487 (archimandrita Makarij e F.I. Bulaev), sia come 1475 o 1493 (N.P. Kondakov). Le cronache novgorodiane menzionano negli anni '70 del XV secolo i bojari Kuz'min: nel 1476, a un'udienza con Ivan III parteciparono Vasilij, Ivan e Timofej Kuz'min. Probabilmente da quella stessa famiglia proveniva anche il committente dell'icona, Antipa Kuz'min. Bibliografia: Makarij, archim., *Archeologičeskoe opisanie cerkovnyh drevnostej v Novgorode i ego okrestnostjach*, t. II, M. 1860, pp. 79-80; Gusev P.L., «Dve istoričeskie ikony Novgorodskogo cerkovnogo drevlečhranilišča», in *Trudy Novgorodskogo cerkovno-arheologičeskogo obščestva*, I, Novgorod 1914, pp. 176-184; Anisimov A., «Etjudy o novgorodskoj ikonopisi, II, Moljaščiesja novgorodcy», in *Sofija*, 1914, n. 3, pp. 15-28; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 80-81; Onasch K., *Ikonen*, tav. 44, pp. 366-367; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 33-34, tavv. 49, 50; Janin V.L., «Patronal'nye sjužety i atribucija drevnerusskich chudožestvennyh proizvedenij», in *Vizantija. Južnye slavjane i drevnjaja Rus'. Zapadnaja Evropa. Iskusstvo i kul'tura*, pp. 267-271; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 107, p. 308; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 103-105, 154-155, catalogo, n. 28, pp. 246-248, ill. alle pp. 440 e 441].

51. BATTAGLIA TRA GLI ABITANTI DI NOVGOROD E SUZDAL'
Anni '60 del XV secolo, cm 165x120. Novgorod, Museo di storia e architettura [1284].

[Il luogo di origine dell'icona è sconosciuto. A metà del XIX secolo era conservata nella cappella di Varlaam di Chutyn, da dove fu trasferita nella chiesa di San Nicola dei Cestai. Secondo l'ipotesi di P.L. Gusev, prima di allora si trovava nella chiesa di San Demetrio nella via del Tributo di gloria a Koževniki, smantellata nel 1847. L'antico fondo oro è quasi completamente perduto. Durante il restauro degli anni 1913-1914 sono state lasciate le scritte del XVI secolo, che si rifanno probabilmente a quelle del secolo precedente. I punti danneggiati sulle giunture delle tavole sono stati ricoperti di nuovo levkas, e sono stati ricostruiti nei tratti generali il disegno e la pittura originaria. Lo stato di conservazione è nel complesso soddisfacente].

L'icona ha per tema un episodio della storia militare novgorodiana, allorché nel 1169 i suzdaliani e i loro alleati (cittadini di Rjazan', Murom, Smolensk e altri), capeggiati dal figlio Andrej Bogoljubskij Mstislav, assediavano la città e grazie al miracolo dell'icona della Madre di Dio del Segno, particolarmente venerata in città, furono costretti a ritirarsi. L'icona accendeva i nemici e portò lo scompiglio tra le loro file, recando così aiuto ai guerrieri della «sua città».

[Sulla versione letteraria della leggenda v.: Dmitriev L.A., *Žitijnye povesti russkogo Severa kak pamjatniki literatury XIII-XVII vv. Evoljucija žanra legendarno-biografičeskich skazanij*, L. 1973, pp. 97-143]. L'arte matura e perfezionata del maestro di questa icona non è solamente indice di una cultura coloristica altamente sviluppata, ma anche di una straordinaria capacità di conferire a una pura e semplice sagoma una rara espressività, sia essa una sagoma di

edificio, di cavaliere, di una croce o di uno stendardo. Normalmente la sagoma consiste in una macchia di colore sgargiante che si staglia su un fondo più chiaro.

Bibliografia: Anisimov A., «Etjudy o novgorodskoj ikonopisi, II. Cudo ot ikony Bogorodicy», in *Sofija*, 1914, n. 5, pp. 5-21; Gusev P.L., *Dve istoričeskie ikony Novgorodskogo cerkovnogo drevlečhranilišča*, pp. 170-176; [Porfiridov N.G., «Dva sjužeta drevnerusskoj živopisi v ich otnošenii k literaturnoj osnove», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij Dom) Akademii nauk SSSR*, XXII, M.-L. 1966, pp. 112-115; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 35-36, tavv. 51-53; Polechovskaja T.B., «O tolkovanii novgorodskich ikon XV v. "Bitva novgorodcev s suzdaľcami"», in *Trudy Gos. Ermitaža*, XV, L. 1974, pp. 30-35].

52. PRESENTAZIONE AL TEMPIO. TRASFIGURAZIONE
Anni '70-'80 del XV secolo, cm 90x58; 88x57. Novgorod, Museo di storia e architettura [7583, 7580].

Dalla chiesa della Dormizione nel villaggio di Volotovo presso Novgorod. [Di questa serie di icone fanno parte anche la Resurrezione di Lazzaro, la Discesa agli inferi e la Dormizione]. Lo stato di conservazione è buono, a parte insignificanti lacune sui bordi. La rifinitura ornamentale del terreno è tipica delle icone novgorodiane del tardo XV secolo. Va notata anche l'esecuzione più accurata delle rocce delle montagne. Tutto ciò è sintomo di una tendenza verso la forma «decorata». Nelle icone della prima metà del XV secolo tutto è più semplice ed essenziale. Non è esclusa la possibilità che la composizione della Deesis della chiesa di Volotovo, oggi andata perduta, comprendesse anche l'icona dell'Apostolo Pietro, attualmente conservata al Museo nazionale di Stoccolma (Kjellin H., *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo*, tav. 21). Essa presenta una forte analogia stilistica con le feste. Per la Trasfigurazione cfr. le tavolette della collezione P.D. Korin (Antonova V.I., *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*, n. 5, pp. 31-32, tav. 16; [Lazarev V.N., *Stranicy istorii novgorodskoj živopisi. Dvustoronnie tabletki iz sobora sv. Sofii v Novgorode*, M. 1977, tav. XII]). Bibliografia: Onasch K., *Ikonen*, tavv. 37-40, pp. 363-365; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 34-35, tavv. 46, 47; [Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij, catalogo, n. 59, p. 57; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 93-98, 170-173, catalogo, n. 30, pp. 249-252, ill. alle pp. 444-449].

53. STA LA REGINA
Seconda metà del XV secolo, cm 29x24. Mosca, Galleria Tret'jakov [2]. Dalla collezione P.M. Tret'jakov. Stato di conservazione buono. Si tratta del più antico esempio di raffigurazione del soggetto Sta la regina (o Il re dei re) nella pittura su tavola. Questa tematica compare per la prima volta in terra russa negli affreschi della chiesa del Salvatore della Trasfigurazione a Kovalevo presso Novgorod (1380), dove giunse dalla Serbia. Cristo porta in capo una mitra, che già dall'XI secolo era considerata come l'equivalente della corona imperiale e veniva interpretata in maniera simbolica: ricordando la corona di spine del Crocifisso, questa mitra vescovile era considerata come simbolo del Re dei Re, cioè Cristo. La Madre di Dio è raffigurata in abiti imperiali, con la corona in capo (salmo 45 (44): «...sta la regina alla Tua destra in ori di Ofir»). Evidente-

mente in Serbia gli abiti regali di Cristo furono per la prima volta sostituiti con quelli vescovili, e si verificò in tal modo la fusione dei due tipi: il Re dei Re e il Grande Sacerdote. V. Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 249-262 (nell'articolo «Kovalevskaja rospis' i problema južnoslavjanskich svjazej v russkoj živopisi XIV veka»). Non è escluso che l'autore abbia visto la grande icona serba della fine del XIV secolo nella cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca, nella quale è raffigurata la stessa composizione.

Bibliografia: Onasch K., *Ikonen*, tav. 29, pp. 359-360; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 80, pp. 135-136, tav. 74; [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, p. 126, catalogo, n. 58, pp. 293-294, ill. a p. 500].

54. IL MIRACOLO DI FLOBO E LAURO
Fine del XV secolo, cm 47x37. Mosca, Galleria Tret'jakov [12064]. Dalla collezione I.S. Ostrouchov. Stato di conservazione buono. L'oro sul fondo e sulla cornice è stato rinfrescato in molti punti. Nell'icona della collezione A.V. Morozov alla Galleria Tret'jakov (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 110, pp. 160-161; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, tav. 64), dipinta anch'essa nel tardo XV secolo, la composizione appare più diradata, e presenta una più marcata simmetria delle parti e un asse centrale.

Bibliografia: Muratov P.P., *Drevnerusskaja ikonopis' v sobranii I.S. Ostrouchova*, pp. 25-27 e tavola (con un'erronea attribuzione alla scuola di Dionisi); Kondakov N.P., *Russkaja ikona*, t. IV, testo, parte 2, p. 241; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 124, pp. 170-171, tav. 86; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 105, p. 71; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 120, p. 310].

55 - 56. PORTE REGALI CON RAFFIGURAZIONE DELL'ANNUNCIAZIONE E DI DUE VESCOVI
ARCANGELI MICHELE E GABRIELE
1475 circa, cm 166,5x81,5 (con decorazione del XVI secolo nella parte superiore); cm 146x53; 146x54. San Pietroburgo, Museo russo [2661], Mosca, Galleria Tret'jakov [22290, 22288].

Dalla chiesa di San Nicola del monastero di Gostinopol'e. Stato di conservazione buono. Le porte regali a Novgorod erano decorate prevalentemente con immagini dell'Annunciazione e con le figure di san Basilio il Grande e Giovanni Crisostomo, ma si incontrano, soprattutto nelle zone periferiche, anche porte regali con la raffigurazione degli evangelisti e dell'Eucaristia (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 53, p. 114, tav. 67 e n. 79, p. 135; Laurina V.K., «Ob odnoj gruppe novgorodskich provincial'nyh carskich vrat», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Novgoroda*, pp. 145-178). Porte regali di simile fattura si conservano al Museo di Novgorod (dalla chiesa di Sopino nel distretto di Boroviči) e alla Galleria Tret'jakov (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 109, pp. 159-160). Questo tipo iconografico di Annunciazione, caratteristico di Novgorod, con la figura della Madre di Dio rappresentata nell'atto di volgersi bruscamente di tre quarti, si trova già nell'icona della prima metà del XV secolo al Museo di icone di Recklinghausen (*Kunstsammlungen der Stadt Recklin-*

ghausen. Ikonen-Museum. Erweitert Katalog, 1960, n. 159, tav.). Le immagini degli arcangeli ai lati (salvo il bordo sinistro nell'icona dell'arcangelo Michele) sono state rifilate. Esse facevano parte della Deesis, della quale ci sono giunte le icone della Madre di Dio, di Giovanni Battista, dell'Apostolo Pietro e di Giovanni Crisostomo (tutte alla Galleria Tret'jakov). Di questo complesso facevano parte anche le porte regali, l'icona del Profeta Daniele e probabilmente il Battesimo e l'Ingresso in Gerusalemme della collezione P.D. Korin (Antonova V.I., *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*, n. 8, pp. 34-35, tavv. 22, 23; con i bordi superiori rifilati, cm 58x45,5 e 54x43). Dal monastero di Gostinopol'e provengono ancora le seguenti icone: alla Galleria Tret'jakov, le Donne mirofore (Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, p. 37, tav. 56; cm 80x59) e la Dormizione (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 100, pp. 149-150; cm 117x92) e al Museo russo la Battaglia tra gli abitanti di Novgorod e Suzdal' (Onasch K., *Ikonen*, tav. 42). Per i tipi degli arcangeli cfr. le icone alla Galleria Tret'jakov (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, tavv. 61, 64) e le icone dal monastero di Murom sul lago Onega al Museo russo (Smirnova E.S., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytija*, tav. 7). A Novgorod le figure della Deesis erano caratterizzate da una grande stabilità, dal che si deduce che l'artista usava il ricalco, un metodo ben noto a Mosca. Bibliografia: Repnikov N., «Pamjatniki ikonografii uprazdnenno-gostinopolskogo monastyryja», in *Izvestija Komiteta izučeniia drevnerusskoj živopisi*, I, Pb. 1921, pp. 18-20; Lazarev V.N., *Iskusstvo Novgoroda*, pp. 117, 120-121; [Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 101, pp. 150-151, tavv. 77-79]; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 58, pp. 56-57; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 94-100, p. 307; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 118, 121, 168, catalogo, n. 55, pp. 289-290, ill. alle pp. 494-497].

57. DANIELE, DAVIDE E SALOMONE
1497 circa, cm 67x179. Mosca, Galleria Tret'jakov [19774]. L'icona è appartenuta a A.I. Anisimov e proviene dall'iconostasi della cattedrale della dormizione del monastero di Kirill di Beloozero, sorto attorno al 1497. Lo stato di conservazione è buono. Notevoli guasti del fondo oro originario. Bordo superiore rifilato. Orli interni rossi.

Bibliografia: Jagodovskaja A., «Vnov' otkrytaja ikona XV veka», in *Iskusstvo*, 1959, n. 1, pp. 72-73; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 91, pp. 142-143, tavv. 68-71; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 37-38, tavv. 57-59; [Lelekova O.V., «Proročeskij rjad ikonostasa Uspenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monastyryja», in *Soobščeniia Vsesojuznoj central'noj naučno-issledovatel'skoj laboratorii po konservacii i restauracii muzejnyh chudožestvennyh cennostej*, 28, M. 1973, pp. 150, 160, 164, figg. 10, 11, 16, 19, 26]; Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskvy seređiny XV – načala XVI veka*, M. 1975, p. 129, nota 92; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 88, 108, 306; Lelekova O.V., «Ikonostas 1497 g. iz Kirillo-Belozerskogo monastyryja», in *Pamjatniki kul'tury. Nove otkrytija*, 1976, M. 1977, p. 185; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 131-135, catalogo, n. 66, pp. 325-328, ill. alle pp. 532 e 533].

58. SAN TEODORO STRATILATE CON SCENE DELLA VITA

Fine del XV secolo, cm 136,5x109. Novgorod, Museo di storia e architettura [11159].

Dalla chiesa di San Teodoro Stratilate sul Ruscello a Novgorod. Stato di conservazione buono. Irrilevanti aggiunte di nuovo *levkas* sul terreno nella parte centrale e nell'angolo inferiore destro. Sostanziali ritocchi sulle gambe del santo sotto le ginocchia e nella parte centrale dello scudo. Perduto il fondo oro dell'immagine principale e il colore rosa della cornice ricoperta. La narrazione nei riquadri sulla cornice inizia con il *Duella di Teodoro col drago*; seguono poi gli episodi con l'imperatore Licinio e le scene dei diversi tormenti. Il ciclo si conclude con due scene: la *Morte di san Teodoro* e la *Traslazione del corpo di san Teodoro a Euchaita*. Tutto il racconto si svolge in toni dolci e pieni di speranza. Nel descrivere le scene del martirio l'autore sottolinea non tanto il dolore fisico, quanto l'eccelsa bellezza della sofferenza. È una delle più belle icone agiografiche di Novgorod.

Bibliografia: Anisimov A., *Novgorodskaja ikona sv. Feodora Stratilata*, M. 1916 [sulla copertina: *Jaroslavskoe chudožestvennoe obščestvo*, 1918]; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, p. 39, tavv. 65-67; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 141, p. 83; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 125, p. 311].

59. PROTEZIONE DELLA MADRE DI DIO, SENASSI DEGLI ARCANGELI: I TRE FANCIULLI NELLA FORNACE. SCENE DELLA PASSIONE (CRISTO FLAGELLATO, CRISTO DERISO, SALITA AL CALVARIO, SALITA SULLA CROCE).

Eremiti Macario Egeziaco, Onofrio il Grande e Pietro del l'Atmos; Giovanni Battista nel deserto. Fine del XV – inizio del XVI secolo. Tela, levkas, tempera all'uovo, cm 24x19,5. Novgorod, Museo di storia e architettura [3104, 3102, 3093, 3096] e San Pietroburgo, Museo russo [233].

Tavole dalla cattedrale della Santa Sofia a Novgorod. Nel Museo di Novgorod sono conservate dodici doppie tavole. Originariamente erano molte di più; le rimanenti sono state per di più separate e sostituite in parte da icone più tardive. Una tavola è finita al Museo russo (*Giovanni Battista nel deserto*, e sul verso *I santi Procopio, Nikita e Eustazio*); un'altra (la *Trinità*, e sul verso la *Madre di Dio Odigitria*) appartiene ora a una collezione privata inglese; due (*Natività di Cristo*, sul verso *Eutimio il Grande, Antonio il Grande e Savva il Santificato*; la *Trasfigurazione* e sul verso *Vladimir, Boris e Gleb*) fanno parte della collezione P.D. Korin (Antonova V.I., *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*, n. 5, pp. 31-33, tavv. 14-17), sei tavole sono alla Galleria Tret'jakov (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, nn. 112, 113, 115, 120, 122, 128, tav. 90). Nella *Trinità* si sente indubbiamente l'influsso della famosa opera di Rublëv, nell'*Odigitria* quello della notissima icona di Dionisij dal monastero di Ferapont. Da ciò si deduce che nelle tavole della Sofia si erano già introdotte influenze moscovite, che tuttavia non rappresentavano ancora l'elemento determinante. Dalla stessa bottega uscì l'icona della collezione V. Verlin a Parigi (*Gesù tra i dottori*), che ripete quasi esattamente l'analoga composizione in una delle tavole novgorodiane. Tre scene della passione del registro delle feste supplementare nell'iconostasi della Sofia (*Salita al Calvario, Salita sulla croce, Richiesta del corpo di Cristo a Pilato*) dipinta nel 1509 da Andrej Lavrent'ev e da Ivan Derma Jarcev, indicano che la bottega

da cui uscirono le tavole lavorava in stretto rapporto con la sede arcivescovile (queste aggiunte alle feste più antiche, del XIV secolo, furono eseguite per ordine dell'arcivescovo Serapion – *Quarta cronaca di Novgorod*). Le scene della *Salita al Calvario* e della *Salita sulla Croce* (Filatov V.V., «*Ikonostas novgorodskogo Sofijskogo sobora. Predvaritel'naja publikacija*», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Novgoroda*, pp. 70-80) coincidono quasi alla lettera con gli analoghi soggetti sulle doppie tavole, ma hanno un carattere «iconografico-pittorico» più marcato. La collezione più completa di tavole, di questo particolare genere iconografico molto vicino alla miniatura, si conserva alla Galleria Tret'jakov (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 60, 71, 86, 90, 92, 93, 112, 113, 115, 120, 122, 126, 128-131). Cfr. Kjellin H., *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo*, pp. 82-88, tavv. XXIII-XXIV; Antonova V.I., *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*, n. 5, pp. 31-33, tavv. 14-17; Onasch K., *Ikonen*, tav. 49-55, p. 369.

Bibliografia: Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, p. 102; Lazarev V.N., *Iskusstvo Novgoroda*, pp. 121-122; Id., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 39-42, tavv. 68-76; Vzdornov G.I., «*Živopis'*», p. 317; Laurina V.K., «*Novgorodskaja ikonopis'* konca XV – načala XVI veka i moskovskoe iskusstvo», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilozhščich k nej knjažestv. XIV-XVI vv.*, pp. 405, 407, 409, 411, 415, 417; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 117, p. 310]; Lazarev V., «*The Bipartite Tablets of St. Sophia in Novgorod*», in *Studies in Memory of D. Talbot Rice*, Edimburgo 1975, pp. 68-82; [Id., *Stranicy istorii novgorodskoj živopisi. Dvustoronnyje tabletki iz sobora sv. Sofii v Novgorode*; Vzdornov G.I., «*Zametki o sofijskich svjatech*», in *Byzantinoslavica*, XI, 2, 1979, pp. 204-220; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 128, 130-131, catalogo, n. 63, pp. 301-320, ill. alle pp. 509, 510, 515, 518 e 521].

60. GIOVANNI BATTISTA NEL DESERTO

Inizio del XV secolo, cm 40x33. Vologda, Museo etnografico regionale [7873].

Dall'eremo della Dormizione di Semigorodnaja, distretto di Kadnikovskij. Stato di conservazione mediocre. Molti guasti nello strato superficiale di colore. Nella parte inferiore della tavola vasta aggiunta di nuovo *levkas*. Profonda crepa al centro. La struttura lineare della composizione è rimasta integra.

Bibliografia: Lazarev V.N., *Iskusstvo Novgoroda*, p. 124; Reformat'skaja M.A., *Severnye pis'ma*, p. 35, fig. 11; [Vzdornov G., *Vologda*, L. 1972, pp. 58-59, tav. 33 a p. 54; Id., «*Vologodskie ikony XIV-XV vekov*», in *Soobščenijs Vsesojuznoj central'noj naučno-issledovatel'skoj laboratorii po konservacii i restavracii muzejnyh chudožestvennyh cennostej*, 30, M. 1975, pp. 143-144, fig. 7; *Živopis' vologodskich zemel' XIV-XVIII vekov*, catalogo, M. 1970, n. 8, p. 14, ill. a p. 15; Rybakov A.A., *Chudožestvennye pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980, p. 12, tav. 8].

61. DIONISIJ DI GLUŠICA

SAN KIRILL DI BELOOZERO

1424, cm 28x24. Mosca, Galleria Tret'jakov [28835].

Dal monastero di Kirill di Beloozero. Stato di conservazione buo-

no, a parte il fondo oro quasi completamente perduto. Delle scritte originarie sulla cornice in alto si è conservata la parola «Kirill». La gamma cromatica è contenuta in tonalità scure, cupe (marrone e verde scuro). L'icona era collocata in un'edicola eseguita nel 1614. Sulle ante dell'edicola sono raffigurate quattro scene della vita di Kirill. Nelle zone superiore e inferiore della parte centrale dell'edicola si trova un'iscrizione con legature: *Immagine del taumaturgo Kiril dipinta dal beato Dionisij di Gluščica, mentre il taumaturgo Kiril era ancora in vita, nell'anno 6932 (1424). Questo tabernacolo è stato fatto nella casa del purissimo e taumaturgo Kiril nell'anno 7122 (1614) con la benedizione dell'igumeno Matfej a gloria di Dio, amen.* Non possiamo dubitare dell'attendibilità di queste informazioni, poiché esse si basano o su una iscrizione di epoca precedente, oppure, cosa meno probabile, sulla tradizione orale monastica. Le raffigurazioni più tardive di Kirill di Beloozero (alla Galleria Tret'jakov e al Museo russo) si discostano dal suo unico ritratto e ne presentano un'immagine idealizzata in cui non resta più nulla di individuale.

Dionisij di Gluščica nacque presso Vologda, ed è sepolto nel monastero di Sosnovec. L'appellativo «di Gluščica» gli deriva dal monastero da lui fondato sulla riva del fiume Gluščica, di cui fu igumeno. Dionisij era ad un tempo pittore, intagliatore in legno, falegname e amanuense, intrecciava cesti e si occupava di lavori di forgiatura.

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 246, pp. 305-307, tav. 207; Dmitriev Ju.N., «*O tvorčestve drevnerusskogo chudožnika*», *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij Dom) Akademii nauk SSSR*, XIV, M.-L. 1958, pp. 48-49; Reformat'skaja M.A., *Severnye pis'ma*, p. 29, fig. 10.

62. PRESENTAZIONE AL TEMPIO DELLA MADRE DI DIO

XIV secolo, cm 91x66. San Pietroburgo, Museo russo [2724].

Dalla chiesa della Trinità del villaggio Krivoe sulla Dvina Settentrionale. Non lontano da Krivoe, sull'isola di Knjaž, si trovava la chiesa della Presentazione al Tempio della Madre di Dio, dove probabilmente la nostra tavola era l'icona principale. Stato di conservazione buono. Aggiunte di nuovo *levkas* nella parte inferiore della tavola.

Bibliografia: Lazarev V.N., *Iskusstvo Novgoroda*, p. 29, tav. 81a; Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, p. 36; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 16, p. 40; Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 86-88, catalogo, n. 17, pp. 208-213; ill. a p. 323].

63. SAN NICOLA TAUMATURGO

Prima metà del XV secolo, cm 61x44 (senza le impugnature). San Pietroburgo, Museo russo [2090].

Dal villaggio di Priozero nella provincia di Lodejnopol'e, regione di San Pietroburgo. Stato di conservazione buono. Si riscontrano perdite dello strato di colore, soprattutto nella parte inferiore della tavola. Aggiunta di nuovo *levkas* sulla guancia sinistra. Si tratta di un'icona processionale (sul verso si conservano tracce di una figura della Madre di Dio con il Bambino del tipo dell'*Odigitria*). È una delle immagini di san Nicola di carattere più popolare.

Bibliografia: Porfiridov N.G., «*O putjach razvitijs chudožestvennyh obrazov v drevnerusskom iskusstve*», in *Trudy Otdela*

drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij Dom) Akademii nauk SSSR, XVI, M.-L. 1960, p. 42; Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, pp. 45-46, 111-112; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 20, pp. 41-42; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, p. 120, catalogo, n. 30, pp. 242-245, ill. a p. 350].

64. IL PROFETA ELIA NEL DESERTO

Prima metà del XV secolo, cm 57x42. Petrozavodsk, Museo di arti decorative della Carelia [I-363].

Dalla cappella del Profeta Elia nel villaggio di Pjal'ma, distretto di Pudož, Repubblica autonoma di Carelia. Stato di conservazione buono. Lacune del fondo nella parte inferiore della cornice. È uno dei migliori esemplari di «primitivi» del Nord. La figura di Elia, considerato come il «signore del tuono», colui che comanda sul sole e sulla pioggia, era assai popolare al Nord. Cfr. le icone più tardive del Museo russo (Smirnova E.S., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytijs*, tav. 45) e della Pinacoteca di Bergen (Kjellin H., *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo*, pp. 110-111).

Bibliografia: Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, p. 111, tavv. 18, 19; Id., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytijs*, tav. 36; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 88, p. 66.

65. SAN BRAGIO

Seconda metà del XV secolo, cm 53,5x44. Petrozavodsk, Museo di arti decorative della Carelia [I-464].

Dalla chiesa di Floro e Lauro nel villaggio di Megrega, distretto di Olonec, Repubblica autonoma di Carelia. Stato di conservazione buono. Nell'angolo inferiore destro si nota un'ampia aggiunta di pittura di epoca successiva (parte della figura e metà dell'evangelario). È una delle più raffinate icone delle «maniere del Nord», il cui autore conosceva sicuramente i migliori esempi della pittura novgorodiana, che interpretò a suo modo. Cfr. l'icona di Novgorod al Museo russo, recentemente restaurata (*Giacomo, fratello del Signore, Nicola e Ignazio Teoforo*, Smirnova E.S., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytijs*, tav. 9).

Bibliografia: Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, pp. 77-78, 110; Reformat'skaja M.A., *Severnye pis'ma*, p. 35, tav. 7; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 87, p. 66.

66. DEPOSIZIONE DALLA CROCE. DEPOSIZIONE NEL SEPOLCRO

Fine del XV secolo, cm 91x62; 90x63. Mosca, Galleria Tret'jakov [12040, 12041].

L'origine di queste icone è tuttora discussa. Furono rinvenute a Gorodec sul Volga da I.S. Ostrouchov. Secondo la testimonianza non del tutto affidabile del restauratore P.I. Jukin, il commerciante che vendette le icone le aveva portate da Kargopol'. Due icone dello stesso registro delle feste (*l'Ultima Cena* e la *Decollazione di san Giovanni Battista*) sono conservate al Museo di arte russa di Kiev (SSSR. *Drevnyerusskie ikony*, tavv. XIII, XV), un'altra (*Discesa agli inferi*) entrò a far parte della collezione A.V. Morozov, da dove fu poi trasferita alla Galleria Tret'jakov (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 105, pp. 154-155). Le dimensioni delle icone lasciano pensare che esse facessero parte di una grande iconostasi. Lo stato di conservazione è buono. Aggiun-

te di nuovo *levkas* sui bordi inferiori. Sul fondo e sui bordi insignificanti resti di oro e tracce dei chiodi della copertura. In queste icone si combinano in modo assai originale le tradizioni moscovite (leggerezza delle figure definite da linee morbide e flessuose, lineamenti minuti e raffinati) e quelle novgorodiane (colorito). Ma in confronto alle icone tipicamente novgorodiane, con i loro colori vivaci e sgargianti, i colori delle nostre icone appaiono un po' offuscati. L'iconografia della *Deposizione dalla croce* e dell'*Ultima Cena* si rifanno all'iconostasi di Rubl'ev nella cattedrale della Trinità del monastero della Trinità di san Sergio (v. Lebedeva J., *Andrej Rubljov und seine Zeitgenossen*, Dresda 1962, tavv. 70, 78), l'iconografia della *Deposizione nel sepolcro* è molto simile all'icona di Jakov Iel' del 1488 alla Galleria Tret'jakov (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, tav. 73) e alla tavoletta di una collezione privata di Oslo (Kjellin H., *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo*, p. 89). Ma non bisogna dimenticare che la versione moscovita della *Deposizione dalla croce* si ritrova anche nella tavoletta novgorodiana del XIV secolo di una collezione privata di Oslo (Kjellin H., *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo*, p. 89) e nell'icona del XVI secolo della chiesa della Presentazione al Tempio di Vologda (*Severnye pamjatniki drevnerusskoj stankovoj živopisi*, Vologda 1929, p. 22). Nel complesso si ha l'impressione che gli autori di queste icone delle feste conoscessero bene sia le opere moscovite che quelle novgorodiane. Essi provenivano forse da quei circoli artistici novgorodiani che Ivan III trasferì forzatamente a Nižnij Novgorod dopo l'annessione di Novgorod a Mosca. Sradicati dall'ambiente nativo, essi poterono dar vita a opere in cui le tradizioni moscovite si sposavano organicamente con quelle novgorodiane. Sotto questo aspetto la teoria di N.E. Mneva sulla provenienza da Nižnij Novgorod di queste icone può essere accettata come ipotesi di lavoro, tanto più che essa rileva giustamente una certa somiglianza stilistica con le icone del Museo di belle arti di Nižnij Novgorod (Gor'kij) (*Deposizione dalla croce* e le montagne della *Trasfigurazione*). Ciò nonostante non posso ritenere del tutto convincente l'attribuzione proposta da N.E. Mneva. Bibliografia: Mneva N.E., «Drevnerusskaja živopis' Nižnego Novgoroda», in *Gos. Tret'jakovskaja galereja. Materialy i issledovanija*, II, pp. 33-34; SSSR. *Drevnye russkie ikony*, New York-Milano (nella collana «Arte universale»), 1958, tavv. XI-XIV; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, nn. 105-107, pp. 154-158, tavv. 75, 76; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 138, 140, p. 313; cfr. Vzdornov G., *Vologda*, 2° ed., L. 1978, p. 73].

67. DORMIZIONE

XIII secolo, cm 135x100, Mosca, Galleria Tret'jakov [28764]. Dalla chiesa della Dormizione all'Approdo a Pskov, costruita nel 1444, dove giunse probabilmente da una chiesa più antica, bruciata in un incendio o distrutta. Stato di conservazione cattivo. Molte lacune dello strato superiore di colore e del fondo olivastro, accuratamente colmate. Le parti meglio conservate sono la testa di Cristo, quelle della Madre di Dio e degli apostoli sulla sinistra. In primo piano si vede un candelieri con una candela accesa, contenuto in un recipiente rotondo. Si tratta di una delle icone antiche russe più primitive come stile, che testimonia dell'esistenza nell'antica pittura pskoviana di correnti che richiamavano molto l'arte dell'Oriente cristiano. Tendenze analoghe si trovavano anche a Novgorod (Vzdornov G.I., «Miniatjura iz Evangelija popa Domki

i čerty vostočnochristianskogo iskusstva v novgorodskoj živopisi XI-XII vekov», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Novgoroda*, pp. 201-222). Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 141, pp. 138-184, tavv. 92, 93; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, M. 1970, tavv. 5-7 e descrizione; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, Pskovskaja škola. XIII-XVI veka, M. 1971, n. 3, pp. 6-9].

68. IL PROFETA ELIA CON SCENE DELLA VITA

Fine del XIII – inizio del XIV secolo, cm 141x111, Mosca, Galleria Tret'jakov [14907]. Dalla chiesa del Profeta Elia nel villaggio di Vybuty presso Pskov. Stato di conservazione mediocre. Grandi lacune sullo stagno del fondo e sul bordo inferiore, dove al posto delle scene della vita sono state successivamente dipinte figure a busto di santi. Il primo strato di colore è scrostato in molti punti. Delle scene della vita sul bordo inferiore si sono conservati solo insignificanti frammenti. Bibliografia: Onasch K., *Ikonen*, tav. 62, p. 374; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 140, pp. 182-183, tav. 91; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, p. 7, tavv. 2-4 e descrizione; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, Pskovskaja škola. XIII-XVI veka, n. 2, pp. 4-6; alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 48, p. 301].

69. DEESIS

XIII secolo, cm 140x110, San Pietroburgo, Museo russo [2779]. Dalla chiesa di San Nicola delle Pelli a Pskov, di epoca successiva, dove giunse da qualche altra chiesa più antica. Ad eccezione dei volti, ridipinti più tardi, lo stato di conservazione è complessivamente buono. Le corone d'argento risalgono al XIV secolo, la copertura cesellata al secolo XVI. Bibliografia: *Masterpieces of Russian Painting*, p. 110, tav. v; [Vzdornov G., «O ponjatijach "škola" i "pis'ma" v živopisi Drevnej Rusi», in *Iskusstvo*, 1972, n. 6, p. 67, ill. a p. 66].

70. SAN NICOLA TAUMATURGO

Inizio XIV secolo, cm 141x102, Mosca, Galleria Tret'jakov [28720]. Dalla chiesa di San Nicola delle Pelli a Pskov, di epoca successiva, dove giunse da qualche altra chiesa più antica. Stato di conservazione buono. Il pigmento è un po' sbriciolato sulla mano destra e scrostato sulla sinistra. Il fondo oro e gli assist hanno conservato quasi del tutto l'originario splendore. Nell'esecuzione del volto sembrano rivivere le tradizioni del XII secolo (Affreschi di Arkaži e della Neredica), con la caratteristica sottolineatura degli zigomi con forme ovali appuntite verso il basso (cfr. Lazarev V., *Old Russian Murals and Mosaics*, Londra 1966, tav. 92). L'autore dell'icona si rifaceva palesemente a tradizioni molto antiche, pur lavorando nel XIV secolo. Bibliografia: Onasch K., *Ikonen*, tav. 63, p. 374; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 142, pp. 184-185, tav. 95; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, p. 7, tav. 11 e descrizione; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, Pskovskaja škola. XIII-XVI veka, n. 6, pp. 15-17].

71. DEESIS CON SANTA BARBARA E SANTA PARASCEVE

Ultimo quarto del XIV secolo, cm 126x91, Novgorod, Museo di storia e architettura [2779]. Dalla chiesa in legno di Santa Barbara a Pskov, costruita nel 1618. Stato di conservazione buono. Le maggiori lacune interessano i nimbi. Si osservano perdite dello strato superiore di colore, accuratamente ripristinate. Il fondo giallo ci dà un'idea di come fosse originariamente i fondi delle icone *Parasceve Pjatnica, Barbara e Giuliana e Sinassi della Madre di Dio*. Le iscrizioni sul fondo contengono elementi caratteristici della parlata di Pskov. Bibliografia: Jamsčikov S., *Drevnerusskaja živopis'. Novye otkrytija*, tavv. 2-4; Reformatskaja M.A., «O gruppe proizvedenij pskovskoj stankovoj živopisi vtoroj poloviny XIV veka», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Pskova*, M. 1968, p. 114-126; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, pp. 10-12, tavv. 23-25 e descrizione; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, Pskovskaja škola. XIII-XVI veka, n. 13, pp. 34-37].

72. PARASCEVE, BARBARA E GIULIANA

Ultimo quarto del XIV secolo, cm 143x108, Mosca, Galleria Tret'jakov [28758]. Dalla chiesa di Santa Barbara a Pskov. Stato di conservazione mediocre. Molte lacune nello strato superiore di colore, accuratamente ripristinate. Sotto Barbara è raffigurato il Salvatore Emmanuele a busto, con due angeli ai lati. Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 147, pp. 188-189, tav. 100; Reformatskaja M.A., «O gruppe proizvedenij pskovskoj stankovoj živopisi vtoroj poloviny XIV veka», pp. 121-122; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, tavv. 20-22 e descrizione; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, Pskovskaja škola. XIII-XVI veka, n. 12, pp. 32-34].

73. SINASSI DELLA MADRE DI DIO

Ultimo quarto del XIV secolo, cm 81x61, Mosca, Galleria Tret'jakov [14906]. Dalla chiesa di Santa Barbara a Pskov. Stato di conservazione buono. Lacune del *levkas* sulla cornice inferiore. Il fondo giallo originario, sopra il quale è stato steso un nuovo fondo oro, è andato perduto assieme alle ali degli angeli e al copricapo del pastore al centro. Risulta così infondata l'ipotesi di K. Onasch, il quale sostiene che le ali perdute degli angeli siano la diretta conseguenza della dottrina degli *strigol'niki*. Negli angoli superiori, evidentemente su richiesta del committente dell'icona, sono raffigurati san Nicola e santa Barbara. Maria tiene sul petto una stella a otto punte con l'immagine del Salvatore Emmanuele. A destra la greppia con il Bambino in fasce, riscaldato dal fiato del bue e dell'asino. Nei secoli XVI-XVII l'iconografia della Sinassi della Madre di Dio si fa più complessa (compaiono le personificazioni del mare e dei venti, dei continenti e altri particolari). Nella nostra icona resta inspiegata l'espressiva figura del giovane con la mano destra levata nell'angolo inferiore destro. M.A. Reformatskaja ritiene che sia la figura di un giovane pastore che ammira stupito la stella di Betlemme. Bibliografia: Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 82-84; Master-

pieces of Russian Painting, tav. XXXVI, p. 118; Onasch K., *Ikonen*, tav. 64, pp. 374-375; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 149, pp. 190-191, tavv. 101-103; Reformatskaja M.A., «O gruppe proizvedenij pskovskoj stankovoj živopisi vtoroj poloviny XIV veka», pp. 122-126; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, pp. 10-13, tavv. 15-19 e descrizione; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, Pskovskaja škola. XIII-XVI veka, n. 11, pp. 27-32; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 133, 137, p. 313].

74. DISCESA AGLI INFERI

Ultimo quarto del XIV secolo, cm 81,5x63, San Pietroburgo, Museo russo [2120]. Dalla collezione P.N. Lichačev. Stato di conservazione buono. Bordi laterali rifilati. Guasti nel *levkas* sul bordo inferiore e su quello superiore. Il tipo di Cristo dall'energico movimento è caratteristico dell'iconografia di Pskov; si incontra spesso nelle icone della Discesa agli inferi, assai popolari in quella città. Bibliografia: Dmitriev Ju.N., *Gos. Russkij muzej. Putevoditel'. Drevnerusskoe iskusstvo*, pp. 30, 34; Reformatskaja M.A., «O gruppe proizvedenij pskovskoj stankovoj živopisi vtoroj poloviny XIV veka», p. 126; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, pp. 13-14, tavv. 28-30 e descrizione; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, Pskovskaja škola. XIII-XVI veka, n. 15, pp. 39-44].

75. NATIVITÀ DELLA MADRE DI DIO

Inizio del XV secolo, cm 80x61,5, Mosca, Galleria Tret'jakov [dr 433]. Dalla collezione dell'artista V.M. Vaznecov. Lo stato di conservazione generale della parte centrale è soddisfacente. Molte lacune sulla sinistra e soprattutto sulla destra della tavola. In basso il fondo è completamente perduto. Le vesti e gli oggetti sono riccamente decorati con *assist* dorato che in molti punti è andato perduto. Sul fondo, sui bordi e sui nimbi si notano resti dell'oro originario. Dall'edificio a sinistra, scostando una tenda verde, fa capolino Gioacchino. Ai lati della *Deesis* apparivano le figure, oggi perdute, della regina Alessandra e della martire Caterina (sono rimasti solo frammenti delle scritte). L'icona non faceva parte del ciclo delle feste, ma fu probabilmente dipinta in una occasione particolare, la nascita di una figlia della committente. Bibliografia: Onasch K., *Ikonen*, tav. 65, p. 375; Antonova V.I., *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*, n. 10, pp. 36-37, tavv. 24-27; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 131, p. 312].

76. MADRE DI DIO DELLA TENEREZZA

Inizio del XV secolo, cm 109x77, Mosca, Galleria Tret'jakov [12725]. Dalla chiesa di San Nicola del cimitero di Ljubjatovo presso Pskov. Stato di conservazione buono. Piccoli guasti sul bordo inferiore dell'icona, sulle mani della Madre di Dio e sulla mano destra di Cristo. Al verso dell'icona era stata inchiodata a suo tempo una tavola in argento incisa, su cui si trovava un'iscrizione del 3 giugno 1890: Nell'anno 1570 il sabato della seconda settimana di Quaresima lo zar Ioann Vasil'evič il Terribile, recandosi a far giusti-

zia sugli pskoviani, pernottò in questo monastero di San Nicola a Ljubjatovo, e qui, assistendo in chiesa al canto del mattutino, contemplando la miracolosa icona della Madre di Dio della Tenerezza, si intenerì il suo cuore e disse ai suoi soldati: spuntate le vostre spade sulla pietra, e cessate di uccidere (v. Lebedev G., *Pogost Ljubjatovo*, Pskov 1887, p. 1). All'origine di questo racconto c'è forse un'antica leggenda o qualche documento oggi perduto. Come è noto, l'ira di Ivan il Terribile risparmiò Pskov, dove egli si recò nel 1570. Nel racconto trova efficace espressione l'influenza dell'icona sull'uomo dell'antica Rus': questo fu sempre uno degli aspetti più determinanti dell'iconografia russa.

Bibliografia: [Nekrasov A.I., *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo*, p. 181, fig. 122]; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 150, pp. 191-192.

77. SANTA PARASCEVE PJATNICA, SAN GREGORIO IL TEOLOGO, SAN GIOVANNI CRISOSTOMO E SAN BASILIO IL GRANDE

Inizio del XV secolo, cm 147x134. Mosca, Galleria Tret'jakov [1]. Da una cappella del XIX secolo nelle vicinanze del monastero di Snetogory. Stato di conservazione buono. Nella parte inferiore della tavola è andato perduto il *levkas* originario. Sul fondo e sulla cornice si sono conservate tracce di oro. Il drappaggio verde scuro di Parasceve è decorato con un *assist* dorato semicancellato. Il bordo sinistro è rifilato. All'icona viene generalmente attribuita una datazione troppo precoce (XIV secolo).

Bibliografia: *Masterpieces of Russian Painting*, tav. VI, p. 110; Onasch K., *Ikonen*, tav. 66, p. 376; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 144, pp. 185-187, tavv. 96, 97; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, p. 16, tavv. 41-42 e descrizione; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola. XIII-XVI veka*, n. 21, pp. 56-58; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 130, p. 312].

78. SAN DEMETRIO DI TESSALONICA

Secondo quarto del XV secolo, cm 87x67. San Pietroburgo, Museo russo [2096].

Dalla chiesa di Santa Barbara a Pskov. Stato di conservazione buono. Il fondo giallo è rigato dalle tracce dei chiodi della copertura. Sul bordo inferiore si nota lo sbriciolamento del *levkas*. Nimbo decorato a niello. L'icona è rifinita in maniera particolarmente accurata.

Bibliografia: *Masterpieces of Russian Painting*, tav. XXX, p. 116; Dmitriev Ju.N., *Gos. Russkij muzej. Putevoditel'. Drevnerusskoe iskusstvo*, p. 34; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, tav. 43 e descrizione; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola. XIII-XVI veka*, n. 22, pp. 58-60; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 127, p. 312].

79. SAN GIOVANNI BATTISTA. ARCANGELO GABRIELE

Prima metà del XV secolo, cm 110x68, 104x63. Mosca, Galleria Tret'jakov [12855]. San Pietroburgo, Museo russo [2121].

Proveniente dal Museo storico di Mosca assieme ad altre icone della *Deesis*. Della composizione facevano parte anche le icone con le figure degli arcangeli a busto, una delle quali è giunta al Museo russo. Lo stato di conservazione è buono. Il *levkas* sul nim-

bo è nuovo (originariamente era in rilievo, come nell'icona del Museo russo). Il tipo del Cristo di questa *Deesis* si può accostare al Cristo della *Trasfigurazione* sul verso dell'icona dell'*Odigitria* al Museo russo, che io sono incline a datare non alla prima, ma già alla seconda metà del XV secolo (*Masterpieces of Russian Painting*, tav. LVI, pp. 123-124).

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 151, pp. 192-193, tav. 106.

80. MADRE DI DIO GRANDE PANAGIA, SAN NICOLA E SAN GIORGIO

Fine del XV secolo, cm 83x68. Mosca, Galleria Tret'jakov [15262]. Dalla chiesa della Resurrezione nel villaggio di Rakuly nella regione di Archangel'sk. Stato di conservazione mediocre. Molti guasti dello strato di colore superficiale. Tracce di oro sul fondo e sui bordi. La figura del Salvatore Emmanuele non è iscritta nella mandorla come al solito, ma in una cornice a forma di cuore, decorata da un ornamento a forma di trifoglio. Nelle proporzioni allungate delle figure, particolarmente affusolate, si sente chiaramente l'influenza moscovita.

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 154, p. 195.

81. NATIVITÀ DI CRISTO CON SANTI SCELTI

Fine del XV secolo, cm 81x71. San Pietroburgo, Museo russo [vch 72685].

Dalla chiesa della Protezione della Madre di Dio nella città di Opocka, regione di Pskov. Stato di conservazione buono. Sui bordi, soprattutto su quello inferiore, il fondo è andato perduto fino a mostrare la tavola. Si notano anche perdite dello strato di colore nelle figure degli angeli in alto a destra e nelle figure a busto alle estremità del registro inferiore. L'icona continua in forma più tardiva le migliori tradizioni del XIV secolo. Le iscrizioni prolisse e ingenuie sono eseguite nello spirito dell'epigrafica iconica pskoviana con la sua tipica libertà ortografica dialettale. Particolarmente belli alcuni dettagli (come per esempio Giuseppe nel deserto o i pastori appoggiati ai bastoni), colmi di un'affascinante immediatezza.

Bibliografia: Smirnova E.S., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytija*, tavv. 19-21; *Živopis' drevnego Pskova*, catalogo, a c. S. Jamščikov, M. 1970, ill. a p. s.n.; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, tavv. 47, 49; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola. XIII-XVI veka*, n. 27, pp. 72-75; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 134-136, p. 313].

82. DISCESA AGLI INFERI CON SANTI SCELTI

Fine del XV – inizio del XVI secolo, cm 157x92. San Pietroburgo, Museo russo [vch 3140].

Dalla cattedrale della Trinità nella città di Ostrovo, regione di Pskov. Stato di conservazione buono. Perdite del fondo sui bordi superiore e inferiore. Tra i santi scelti sono raffigurati Caterina, Anastasia, il martire Fozio, Nicola, Basilio il Grande, Giovanni (in abiti vescovili), Giovanni Crisostomo, Gregorio il Teologo, il martire Niceta, Barbara e Parasceve. Come già nell'icona della *Discesa agli inferi* del XIV secolo, singole parti delle figure intersecano la cornice, indicando una certa libertà nel concepire la composizione.

Bibliografia: Porfiridov N.G., «K istorii pskovskoj stankovoj živo-

pisi. Ikona "Sošestvie vo ad" iz g. Ostrova», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Pskova*, pp. 109-113; Smirnova E.S., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytija*, tavv. 17-19; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, p. 17, tav. 46 e descrizione; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola. XIII-XVI veka*, n. 23, pp. 60-63; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 132 (particolare), p. 313].

83. TRINITÀ

Fine del XV – inizio del XVI secolo, cm 145x108. Mosca, Galleria Tret'jakov [28597].

Dalla collezione S.A. Ščerbatov. Stato di conservazione buono. La gamma cromatica è costruita sulla caratteristica tavolozza pskoviana: verde smeraldo, rosso-arancio, verde scuro, ciliegia. Si nota subito l'abbondanza di oro, che ricopre come un sottile *assist* tutte le vesti.

Bibliografia: Židkov G.V., «Živopis' Novgoroda, Pskova i Moskvy na rubeže XV i XVI vekov», in *Trudy sekcijskogo iskusstvoznanijskogo Instituta arheologii i iskusstvoznanijskogo RANION*, II, M. 1928, pp. 115-118; [Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 159, pp. 198-199]; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, p. 16, tavv. 44, 45 e descrizione; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola. XIII-XVI veka*, n. 25, pp. 67-69].

84. SANTI BORIS E GLEB

Inizio del XIV secolo, cm 143x95. San Pietroburgo, Museo russo [2117].

Da Mstera, regione di Vladimir, dove fu acquistata da un venditore ambulante. Il Museo russo la acquisì dalla collezione N.P. Ličachev. È difficile parlare di un suo stato di conservazione complessivo. Si notano aggiunte di nuovo *levkas* nella parte inferiore della tavola, accanto alla spalla sinistra di Gleb, lungo la giunta e le crepe. La mano sinistra e parte della gamba sinistra di Boris, la mano destra e gli stivali di Gleb sono stati ridipinti durante il restauro. Si notano riparazioni presso il mento e sul collo delle due figure. P.I. Neradovskij era propenso a collegare l'icona al territorio di Vladimir-Suzdal'; D.V. Ajnalov a Novgorod, circostanza questa apertamente contraddetta dallo stile dell'icona. La maniera pittorica dei volti ricorda la *Piccola Madre di Dio della Tolga*, dipinta nel 1314 (?). In ogni caso l'icona non può essere datata al XIII secolo, come sostiene la maggior parte degli studiosi. Non è esclusa la possibilità che essa sia stata dipinta a Vladimir, prima che la cattedra metropolitana fosse trasferita a Mosca.

Bibliografia: Neradovskij P.I., «Boris i Gleb iz sobranija N.P. Ličacheva», in *Russkaja ikona*, I, Spb. 1914, pp. 63-77; Syčev N., «Drevlečraniščje Russkogo muzeja imperatora Aleksandra III», in *Starye gody*, 1916, gennaio-febbraio, pp. 18-19; Ajnalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 72-73; Onasch K., *Ikonen*, tav. 78, pp. 381-382; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, M. 1971, pp. 6-7, tav. 1; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 45, p. 300].

85. SANTI BORIS E GLEB CON SCENE DELLA VITA

Secondo quarto del XIV secolo, cm 134x89. Mosca, Galleria Tret'jakov [28757].

Dalla chiesa di Boris e Gleb agli Stagni, nella città di Kolomna, annessa al principato di Mosca nel 1302. Stato di conservazione mediocre. Lo strato superiore di colore presenta parecchie lacune. I caffettani e i mantelli delle figure centrali sono stati ridipinti dopo un incendio del XVI secolo. A questo periodo risalgono il fondo oro della parte centrale e le tracce di oro sui bordi con profilo interno rosso. Il fondo originario della parte centrale era rosso. L'iconografia delle scene marginali si richiama a una *Vita di Boris e Gleb* illustrata, oggi perduta, eseguita forse ancora nel XII secolo.

Bibliografia: Demina N.A., *Andrej Rubl'ev i chudožniki ego kruga*, M. 1972, p. 27 (nel saggio «Istoričeskaja dejstvitel'nost' XIV-XV vv. v iskusstve Andreja Rubl'eva i chudožnikov ego kruga»); Smirnova E.S., «Otraženije literaturnykh proizvedenij o Boris i Glebe v drevnerusskoj stankovoj živopisi», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literaturnykh Institutov russkoj literatury (Puškinskij Dom) Akademii nauk SSSR*, XV, M.-L. 1958, pp. 312-321; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 209, pp. 244-246, tavv. 153-157; [Alpatov M.V., *Etjudy po istorii russkogo iskusstva*, I, M. 1967, pp. 188-194 (saggio «Gibel' Svjatopolka v legende i ikonopisi»); Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 7-8, tavv. 3-8; Ruzsa G., «Nézzük meg együtt a kolomnai Borisz és Gleb ikont», in *Művészeti*, 1974, 11, pp. 30-32; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 52, 53, p. 302].

86. SAN NICOLA TAUMATURGO

Seconda metà del XIV secolo, cm 135x96. Mosca, Galleria Tret'jakov [15274].

Dalla cattedrale di San Giovanni il Teologo a Kolomna. Stato di conservazione mediocre. Molte lacune e guasti dello strato superiore di colore. L'antico *levkas* sul fondo della parte centrale è scomparso quasi completamente, mentre quello sul fondo delle scene marginali solo in parte. Sul paramento, la mano, l'Evangeliario e le croci dell'*omophor* della figura centrale sono rimaste le scritte del secolo XVII, mentre ben poco si è conservato della pittura originaria. Sulla cornice inferiore il *levkas* è scrostato fino a mostrare la tavola, mentre gli altri bordi sono stati rifilati. N.M. Karpinskij ha datato i frammenti delle vecchie iscrizioni in cinabro alla fine del XIV secolo, il che non permette di far risalire l'icona, nonostante il suo evidente arcaismo, alla prima metà del secolo. La supposizione di V.I. Antonova che l'immagine sia stata dipinta da un maestro greco non ha alcun fondamento.

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 211, pp. 247-248, tavv. 158, 159; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 8-9, tavv. 9-11].

87. SALVATORE OCCHIO ARDENTE

Metà del XIV secolo, cm 100x77. Cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca [956 sob/5-128].

Dalla Cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca. Stato di conservazione complessivamente buono. Aggiunta di nuovo *levkas* lungo la crepa verticale e in piccole zone dei bordi. Sul fondo con resti di oro si notano le tracce di una copertura inchiodata. In alto e in basso asticelle fissate sui bordi. Si trattava di un'icona processionale, e aveva in basso un'impugnatura più tardi eliminata. L'espressione cupa del volto è creata dalla tonalità olivastro-marrone scuro dell'incarnato con spesse ombre verde oliva e dalle profonde rughe fortemente marcate. Il tipo del Cri-

sto è così particolare che è impossibile trovare una qualsiasi immagine analoga.

Bibliografia: Kondakov N.P., *Licevoj ikonopisnyj podlinnik*, t. I, *Ikonografija Gospoda Boga i Spasa našego Isusa Christa*, pp. 84-85; Židkov G.V., *Moskovskaja živopis' serediny XIV veka*, M. 1928, pp. 13-39; Id., «L'icone du "Sauveur à l'oeil courroucé" de la cathédrale de la Dormition à Moscou», in *L'art byzantin chez les slaves*, t. II, Parigi 1932, pp. 174-194; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, p. 92; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 11, tav. 13; Popova O.S., «Ikona "Spas Jarkoe Oko" iz Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy i atribucii*, M. 1977, pp. 126-148 (lo stesso in Popova O.S., *Iskusstvo Novgoroda i Moskvy pervoj poloviny četyrjadcatogo veka. Ego svyazi s Vizantiej*, pp. 124-147 ss.; Tolstaja T.V., *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlja*, pp. 46-47, tav. 77].

88. SANTI BORIS E GLEB

Metà del XIV secolo, cm 128x75. Mosca, Galleria Tret'jakov [12729].

Dalla cappella dei santi Pietro e Paolo nella cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca. Stato di conservazione buono. Durante il restauro del 1913 è stato completato l'angolo inferiore con le zampe posteriori dei cavalli e ritoccata la barba di Boris. Sul fondo sono rimaste tracce di oro. La cornice è marrone. In occasione della mostra sulla pittura di Pskov organizzata nel 1970 l'icona fu attribuita alla scuola di Pskov senza sufficienti motivazioni. In quel contesto essa appariva come un corpo estraneo, rivelando con ciò stesso l'infondatezza di tale attribuzione. Altrettanto inaccettabile è la tesi di D.V. Ajnalov, che attribuisce l'icona alla scuola di Novgorod.

Bibliografia: Skvorcov A.M., «Ikona sv. knjazej Borisa i Gleba», in *Sofija*, 1914, n. 6, pp. 25-39; Židkov G.V., *Moskovskaja živopis' serediny XIV veka*, pp. 40-63; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 73-74; Onasch K., *Ikonen*, tav. 79, pp. 381-382; [Antonova V.I. - Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 213, pp. 250-251, tavv. 162, 163; Ovčinnikov A. - Kšišov N., *Živopis' drevnego Pskova*, p. 14, tavv. 31-32 e descrizione; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola. XIII-XVI veka*, n. 10, pp. 23-26; Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 11-12, tavv. 14, 15].

89. TESTA DI ANGELO DA UN'ICONA DELLA TRINITÀ

Metà del XIV secolo, cm 168x144 (misure dell'icona intera). Cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca [5139 sob/2-149].

Dalla Cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca. L'icona fu ridipinta nel XVIII secolo. Nel 1945 è stata eseguita una ripulitura di prova della testa dell'angelo di destra dalla quale è risultato che lo strato originario di colore era in ottimo stato di conservazione. Il manto verde dell'angelo è riccamente decorato con assist d'oro. La pittura di questo grande capolavoro segnerà un grande progresso nello studio dell'iconografia moscovita antica.

Bibliografia: *Chudožestvennye pamjatniki Moskovskogo Kremlja*, M. 1956, p. 37, fig. 13; Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 12, tav. 16; [Tolstaja T.V., *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlja*, p. 47, tavv. 78 e 110].

90. TEOFANE IL GRECO E AIUTI

DIÈSIS: SALVATORE TRA LE POTENZE, MADRE DI DIO, SAN GIOVANNI BATTISTA, ARCANGELO MICHELE, ARCANGELO GABRIELE, APOSTOLO PIETRO, APOSTOLO PAOLO, BASILIO IL GRANDE, GIOVANNI CRISOSTOMO. Fine XIV - inizio XV secolo, cm 210x141; 210x109; 210x109; 210x121; 210x117; 210x107; 210x117; 210x98,5; 210x103. Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino di Mosca [3232 sob/2-1385, 3233 sob/2-1386, 3234 sob/2-1387, 3235 sob/2-1388, 3236 sob/2-1389, 3237 sob/2-1390, 3238 sob/2-1391, 3240 sob/2-1393, 3239 sob/2-1392].

[Da una chiesa sconosciuta della fine del XIV o dell'inizio del XV secolo nel Cremlino di Mosca; non è escluso che le icone fossero destinate alla cattedrale dell'Arcangelo e siano state trasferite nella cattedrale dell'Annunciazione dopo la sua ristrutturazione nel 1416]. Cfr. pp. 89-90 e nota 189. Stato di conservazione complessivamente buono. I fondi oro con tracce dei chiodi delle coperture sono andati quasi completamente perduti. Scrostamenti dello strato superficiale di colore sulle vesti e sul terreno. I meglio conservati sono i volti. Poiché non conosciamo le misure esatte dell'arco del presbiterio e dell'arco della *prothesis* e del *diakonicon* della chiesa per la quale fu dipinta l'iconostasi, ogni illazione sulla lunghezza della *Deesis* originaria, che pare comprendesse anche le figure di due stiliti, resta tuttora problematica. È molto facile tuttavia che l'iconostasi di Teofane, custodita naturalmente come un tesoro, ci sia giunta nel suo aspetto originario, e non avesse ancora l'ordine dei profeti.

Bibliografia: Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, pp. 84, 87, 89, 90 (nel saggio «Feofan Grek. Očerki iz istorii drevnerusskoj živopisi»); Lazarev V.N., *Feofan Grek i ego škola*, M. 1961, pp. 86-94, tavv. 88-111; Majasova N.A., «K istorii ikonostasa Blagoveščenskogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Kul'tura drevnej Rusi. Sbornik statej k 40-letiju naučnoj dejatel'nosti N.N. Voronina*, pp. 152-157; Nikiforaki N.A., «Opyt atribucii ikonostasa Blagoveščenskogo sobora pri pomošči fizičeskich metodov issledovanija», in *ibid.*, pp. 173-176; Vzdornov G.I., *Živopis'*, pp. 326-328; Betin L.V., «Istoričeskije osnovy drevnerusskogo vysokogo ikonostasa», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilježščich k nej knjažstv. XIV-XVI vv.*, pp. 52-72; [Id., «O proischoždenii ikonostasa Blagoveščenskogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Restavracija i issledovanija pamjatnikov kul'tury*, 1, M. 1975, pp. 37-44; Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 18, tav. 22; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 59-61, 66, p. 302; Betin L.V., «Ikonoostas Blagoveščenskogo sobora i moskovskaja ikonopis' načala XV v.», in *Restavracija i issledovanija pamjatnikov kul'tury*, 2, pp. 31-44].

91. SCUOLA DI TEOFANE IL GRECO

TRASFIGURAZIONE

1403 circa, cm 184x134. Mosca, Galleria Tret'jakov [12797].

Dalla cattedrale del Salvatore della Trasfigurazione a Pereslavl'-Zalesskij, diventata *voščina* (possedimento terriero ereditario. *NaT*) del principe di Mosca nel 1302. Stato di conservazione buono. Sul fondo e sui bordi piccoli resti di oro. Parziale perdita del *levkas* sui bordi. Vicino a Giovanni si notano tracce di una iscrizione greca rovinata. V.I. Antonova propone una convincente datazione dell'icona attorno al 1403, quando il principe di Mosca Vasilij Dmitrievič finanziò la ristrutturazione della cattedrale del Salvatore a Pereslavl'-Zalesskij. I gruppi di apostoli ripetuti due volte si incontrano in opere di ambito bizantino a partire dal XIII secolo (cod. *Ivri*, 5, f. 34v). I profeti che scendono dalle nuvole diventano un particolare abbastanza consueto nelle opere più tardive.

Bibliografia: Antonova V., «O Feofane Greke v Kolonne, Pereslavl'-Zalesskom i Serpuchove», in *Gos. Tret'jakovskaja galereja. Materialy i issledovanija*, II, pp. 22-25; [Antonova V.I. - Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, pp. 257-258, tavv. 176, 177]; Onasch K., *Ikonen*, tavv. 91-93, pp. 386-387; Lazarev V.N., *Feofan Grek i ego škola*, pp. 101-103; [Čemegi L., «Social'no-istoričeskij fon pereslavl'-zalesskoj ikony "Preobraženie"», in *Acta Historiae Artium*, t. XIV, fasc. 1-2, Budapest 1968, pp. 49-62; Golejzovskij N. - Jamščikov S., *Feofan Grek i ego škola*, tavv. 9-12; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 64, 65, p. 303].

92. MADRE DI DIO MADRE ORANTE

Fine del XIV secolo, cm 93x33. Mosca, Galleria Tret'jakov [12724].

Dal monastero di Sant'Ipazio a Kostroma. Stato di conservazione buono. Nimbi coperti da assist. Fondo e cornice ocra, di tonalità giallo sgargiante. Sul fondo antica scritta in cinabro: *Madre di Dio orante*, ripetuta sulle lamine, una delle quali è andata perduta. La copertura dell'icona risale al XIV secolo ed è un capolavoro di oreficeria. L'ipotesi di V.I. Antonova che vuole collegare l'icona a Kolonna non pare convincente.

Bibliografia: Antonova V.I., «Ikonočističeskij tip Perivlepty i russkie ikony Bogomateri v XIV veku», in *Iz istorii russkogo i zapadnoevropejskogo iskusstva*, pp. 115-117; Lazarev V.N., *Feofan Grek i ego škola*, p. 100; Antonova V.I. - Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 210, pp. 246-247, tav. 152; [Popov G.V., «Maloizvestnyj pamjatnik stankovoj živopisi "jugo-zapadnoj" školy XIV v. iz Kostromy», in *Sovetskoe slavjanovedenie*, 1969, n. 3, pp. 92-94; Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 15, tav. 17].

93. CROCIFISSIONE

Fine del XIV secolo, cm 107x83. Mosca, Museo di arte antica russa Andrej Rublëv [kp 2250].

Provenienza sconosciuta. Stato di conservazione buono. Nella parte inferiore lacune del vecchio *levkas*. Cornice originaria refilata. L'icona è stata inserita in una nuova tavola. È una delle immagini più bizantineggianti della scuola di Mosca.

Bibliografia: Ivanova I.A., *Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rublëva*, M. 1968, p. 10, tavv. 1, 2; Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 15-16, tavv. 18, 19; [Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rublëva, album, a c. A.A. Saltykov, M. 1981, tavv. 30, 31, annotazione a p. 243].

94. FESTE (ANNUNCIAZIONE)

NATIVITÀ DI CRISTO.

TRASFIGURAZIONE. RESURREZIONE DI LAZZARO.

DISCESA AGLI INFERI. ASCENSIONE.

Fine del XIV secolo, cm 32x25. Mosca, Galleria Tret'jakov [13877].

Dalla collezione S.P. Rjabušinskij. Stato di conservazione relativamente buono. Aggiunte di nuovo *levkas* lungo i bordi. L'icona è

stata inserita in una nuova tavola, e la cornice risulta così notevolmente più larga. Le icone di piccole dimensioni raffiguranti le feste erano molto diffuse a Bisanzio nel XIV secolo (Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, figg. 489, 490, 502, 503; Sotiriou G. e M., *Icones du Mont Sinaï*, vol. I, figg. 208-216), il che era segno di un approccio più personale all'immagine di culto. L'autore dell'icona era un miniaturista, abituato a lavorare su un piccolo foglio di pergamena.

Bibliografia: Alpatov M., «Eine russische Ikone mit 6 Festbildern der Sammlung S.P. Rjabuschinsky in Moskau», in *Belvedere*, 1929, fasc. 2, pp. 34-39 (testo russo in Alpatov M.V., *Etjudy po istorii russkogo iskusstva*, I, pp. 99-102 («Ikona vremeni Andreja Rublëva»); Jagodovskaja A., «K voprosu o nekotorych osobennostjach izobraženija dejstvitel'nosti v moskovskoj ikonopisi konca XIV - načala XV veka», in *Gos. Tret'jakovskaja galereja. Materialy i issledovanija*, II, pp. 47-48; Antonova V.I. - Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 222, pp. 263-264, tav. 170; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 16, tav. 21; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 73, p. 304].

95. PROCHOR DI GORODEC

ORDINE DELLE FESTE: ULTIMA CENA.

CROCIFISSIONE. DEPOSIZIONE NEL SEPOLCRO. ASCENSIONE.

DISCESA AGLI INFERI. PENTECOSTE.

1405, cm 80x61; 80,5x61; 81x62,5; 81x63,5; 81x61; 81x63. Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino di Mosca [5015 sob/2-1409, 3249 sob/2-1402, 3250 sob/2-1403, 3252 sob/2-1405, 3251 sob/2-1404, 3253 sob/2-1406].

Queste sette icone dell'ordine delle feste dell'iconostasi della cattedrale dell'Annunciazione formano un gruppo stilistico unitario, di cui fa parte anche la figura di San Demetrio di Tessalonica. Tutte le icone rivelano la mano di un unico maestro, ancora strettamente legato alla cultura artistica del XIV secolo. La meglio conservata è l'Ultima Cena, anche se presenta diverse lacune sul fondo oro, sugli edifici, i volti e le vesti degli apostoli. Si notano due crepe longitudinali nel *levkas*. Le stesse crepe troviamo anche nell'icona della Pentecoste, la quale, come l'Ascensione, si trova in uno stato di conservazione peggiore (gravi guasti sulle vesti, i volti e gli edifici, soprattutto sul fondo originariamente dorato). Secondo M.K. Tichomirov («Andrej Rublëv i ego epocha», in *Voprosy istorii*, 1961, n. 1, pp. 6-7), Prochor proveniva da Gorodec sul Volga, che un tempo era un importante centro del territorio di Suzdal'. È possibile che Prochor facesse parte della brigata di pittori legata alla corte del gran principe, pur essendo monaco di un monastero di Mosca.

Bibliografia: Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, pp. 87 e 92-93 (nel saggio «Teofane il Greco»), 178, 180 e 182 (nel saggio «Andrej Rublëv»); Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, M. 1966, pp. 19, 68, 114-116; [Id., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 18, tav. 23]; Plugin V.A., «Nekotorye problemy izučeniya biografii i tvorčestva Andreja Rublëva», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilježščich k nej knjažstv. XIV-XVI vv.*, pp. 73-75 (lo stesso in Plugin V.A., *Mirovozzrenie Andreja Rublëva. (Nekotorye problemy)*, *Drevnerusskaja živopis' kak istoričeskij istočnik*, M. 1974, pp. 10-13; Betin L.V., «Ikonoostas Blagoveščenskogo sobora i moskovskaja ikonopis' načala XV v.», pp. 35, 37 e 39].

96. ANDREJ RUBL'EV

ORDINE DELLE FESTE: ANNUNCIAMENTO.

NATIVITÀ DI CRISTO. PRESENTAZIONE AL TEMPIO. BATTESIMO.

TRASFIGURAZIONE. RESURREZIONE DI LAZZARO.

INGRESSO IN GERUSALEMME.

1405, cm 81x61; 81x62; 81x61,5; 81x62; 80,5x61; 81x61; 80,8x62,5. Cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino di Mosca [3243 sob/2-1396, 3244 sob/2-1397, 3255 sob/2-1408, 3245 sob/2-1398, 3248 sob/2-1401, 3246 sob/2-1399, 3247 sob/2-1400].

Queste sei icone dell'ordine delle feste dall'iconostasi della cattedrale dell'Annunciazione formano anch'esse un gruppo stilistico unitario. Tutte le icone sono state gravemente danneggiate nel XVII secolo, parzialmente scrostate, incise sui resti di pittura con profondi graffi e ridipinte. Le icone, ripulite negli anni 1918-1920, presentano molti guasti dello strato superiore di colore (soprattutto sui fondi oro, sulle vesti, le montagne e le quinte architettoniche, meno sui volti, anche se molti sono per metà perduti). I brandelli di pittura conservati lasciano intravedere un autore di grande maestria. Sia dal punto di vista iconografico che da quello stilistico le feste sono molto vicine alle opere dell'iconografia bizantina, il che rimanda per l'ennesima volta alla mano di un maestro relativamente giovane, che non ha ancora fatto in tempo ad assimilare appieno le impressioni acquisite dall'arte bizantina. Nella vita di Rubl'ev questa svolta si verificò un po' più tardi, attorno al 1408. Non ha alcun fondamento stilistico il tentativo di Ju.A. Lebedeva (Lebedeva J., *Andrej Rubl'ev und seine Zeitgenossen*, pp. 35-36, 38-39, 67-68) di attribuire al giovane Rubl'ev l'icona della Madre di Dio della Tenerezza del Museo russo, la miniatura raffigurante il Pantocratore nell'Evangelario della Biblioteca Statale Saltykov-Ščedrin a San Pietroburgo e la miniatura raffigurante un angelo dell'Evangelario Chitrovo alla Biblioteca Statale Lenin di Mosca. V. osservazioni critiche nel mio libro *Andrej Rubl'ev i ego škola* (p. 58, nota 29).

Bibliografia: Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, p. 201 (nel saggio «Andrej Rubl'ev»); Alpatov M.V., *Andrej Rubl'ev*, M. 1959, pp. 11-13; Il'in M.A., «Izobraženie Ierusalimskogo chrama na ikone "Vchod v Ierusalim" Blagovščenskogo sobora», in *Vizantijskij vremennik*, 17, M. 1960, pp. 105-113; Stojakovič A., «Ob izučenii arhitekturnych form na materiale nekotorych russkich ikon», *ibid.*, 18, pp. 116-123; Lebedeva J., *Andrej Rubl'ev und seine Zeitgenossen*, pp. 34-39; Lazarev V.N., *Andrej Rubl'ev i ego škola*, pp. 19-22, 111-113; Vzdornov G.I., *Živopis'*, pp. 332-333; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 18-20, tavv. 25, 26; Alpatov M.V., *Andrej Rubl'ev*, M. 1972, pp. 20, 28, 32-33, tavv. 3-10; Plugin V.A., *Mirovozzrenie Andreja Rubl'eva*, pp. 57-78; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 28, 74-77, pp. 297, 304-305].

97. ANDREJ RUBL'EV

ASCENSIONE

1408, cm 125x92. Mosca, Galleria Tret'jakov [14249].

Dall'ordine delle feste della cattedrale della Dormizione a Vladimir. Stato di conservazione mediocre (molti guasti dello strato superficiale di colore). Dal ciclo delle feste, a suo tempo molto ricco, si sono conservate solo cinque icone (oltre alle due qui riprodotte, l'Annunciazione, il Battesimo e la Discesa agli inferi). Si tratta di icone di qualità tanto diversa e così dissimili per maniera pittorica da non lasciare alcun dubbio sulla loro attribuzione a diver-

si maestri. Come la *Deesis*, anche l'ordine delle feste deve essere stato eseguito da più di un artista, e non dai soli Daniil e Rubl'ev, i quali si limitarono a dirigere i lavori. Di propria mano dipinsero solo le icone che ritenevano più importanti, o quelle che erano più affini al loro gusto, in altre parole che rispondevano alle loro inclinazioni personali. L'Ascensione è l'icona qualitativamente migliore, e ci sono buoni motivi per attribuirgli allo stesso Rubl'ev. Essa si ispira all'omonima immagine di Prochor nella cattedrale dell'Annunciazione.

Bibliografia: Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, pp. 174, 176 (nel saggio «Andrej Rubl'ev»); Lebedeva J., *Andrej Rubl'ev und seine Zeitgenossen*, pp. 53, 54; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 225, p. 274, tav. 183; Lazarev V.N., *Andrej Rubl'ev i ego škola*, pp. 30-31, 130, tav. xi; [Id., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 21, tav. 29].

98. BOTTEGA DI ANDREJ RUBL'EV

PRESENTAZIONE AL TEMPIO

1408, cm 124x92. San Pietroburgo, Museo russo [2135].

Dall'ordine delle feste della cattedrale della Dormizione. Stato di conservazione mediocre. Molti guasti con aggiunte di nuovo *levkas* (sopra la testa di Giuseppe, sul ciborio, sul paramento di Simeone e nella parte inferiore della tavola). Dell'oro del fondo e dei nimbi non si è conservato quasi nulla. Fortemente scrostate gli strati superiori di pittura (soprattutto sul volto di Giuseppe). La composizione un po' rigida, priva del meraviglioso ritmo rubl'eviano, rimanda alla mano di un allievo e non del maestro in persona. Bibliografia: Dmitriev Ju., *Gos. Russkij muzej. Putevoditel'. Drevnerusskoe iskusstvo*, p. 43; Lebedeva J., *Andrej Rubl'ev und seine Zeitgenossen*, p. 53; Lazarev V.N., *Andrej Rubl'ev i ego škola*, pp. 30, 131; [Alpatov M.V., *Andrej Rubl'ev*, M. 1972, p. 74, tav. 61].

99. ANDREJ RUBL'EV E AIUTI

DEESIS: SALVATORE TRA LE POTENZE.

MADRE DI DIO.

SAN GIOVANNI BATTISTA. APOSTOLO PIETRO.

APOSTOLO PAOLO.

1408, cm 314x220; 313x106; 313x105; 311x104; 312x105. Mosca, Galleria Tret'jakov (salvo le icone degli Apostoli Paolo e Pietro) [22961, 22125, 22960]. San Pietroburgo, Museo russo (Apostoli Pietro e Paolo) [2134, 2722].

Dalla cattedrale della Dormizione a Vladimir. La *Deesis* è composta dalle immagini di Cristo, della Madre di Dio, di san Giovanni Battista, degli arcangeli Michele e Gabriele, degli apostoli Pietro e Paolo, Andrea e Giovanni il Teologo, dei vescovi Basilio il Grande, Gregorio il Teologo, Giovanni Crisostomo e Nicola Taumaturgo. La supposizione di M.A. Il'in secondo la quale la *Deesis* originaria era composta da ventuno icone non ha alcun fondamento. Secondo I.E. Grabar' e V.I. Antonova, la *Deesis* poteva concludersi alle due estremità (come nella cattedrale dell'Annunciazione) con le immagini di san Demetrio e san Giorgio, oggi perdute, e in questo caso avrebbe avuto quindici icone. Ma questa ipotesi non è suffragata da prove. Cinque icone della *Deesis* si trovavano nella luce dell'arco del presbiterio, e altre tre rispettivamente negli archi della *prothesis* e del *diakonicon*, e infine una o due sulle pareti orientali delle navate esterne, aggiunte da Vsevolod Grande Nido. Non è affatto detto che le icone della *Deesis* fossero disposte a

guisa di fregio ininterrotto dalla parete settentrionale a quella meridionale, come risulta dalla assai discutibile ricostruzione di M.A. Il'in. I pilastri del presbiterio, decorati con affreschi, separavano le icone dell'arco del presbiterio da quelle della *prothesis* e del *diakonicon*, e queste ultime dalle icone sulle pareti delle navate esterne. Non si trattava perciò ancora di un'iconostasi ininterrotta, chiusa, come nella cattedrale della Trinità del monastero della Trinità di san Sergio. Lo stato di conservazione della maggior parte delle immagini è mediocre. Le icone, in parte ridipinte nel XVII secolo, furono radicalmente rinnovate nel 1708 e poi rozzamente restaurate da N.I. Podključnikov nel 1852. Il restauro scientifico iniziò dopo il 1920 e si protrasse fino agli anni '50. Si rilevano grandi lacune nello strato superficiale di colore. Molte piccole aggiustature e aggiunte di nuovo *levkas* con successivi rifacimenti del colore. Nei punti dove la pittura originaria era andata completamente perduta è stata lasciata la pittura di epoca più tardiva (così per esempio nell'icona del Salvatore il fondo oro, il testo del Vangelo, l'aggiunta presso il bordo inferiore che sfiora il piede sinistro e lo sgabello; nell'icona di Giovanni Battista tutta la mano destra, dipinta all'inizio del XVIII secolo; nell'icona della Madre di Dio le dita della mano sinistra, ridipinte all'inizio del XVIII secolo). Le sagome delle figure degli apostoli Pietro e Paolo furono un po' modificate quando vennero incise sui contorni dei resti del vecchio *levkas*. Nel comporre le figure della *Deesis*, Rubl'ev e Daniil usarono come modelli alcune icone di Teofane dall'iconostasi della cattedrale dell'Annunciazione (per esempio quelle del Salvatore, della Madre di Dio e di San Pietro). Le più tipiche dello stile rubl'eviano sono le icone del Salvatore, di San Giovanni Battista e degli Apostoli Pietro e Paolo.

Bibliografia: Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, pp. 174-177 (nel saggio «Andrej Rubl'ev»); Lebedeva J., *Andrej Rubl'ev und seine Zeitgenossen*, p. 55; Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 223, pp. 267-272, tavv. 179, 181, 182; Lazarev V.N., *Andrej Rubl'ev i ego škola*, pp. 29-30, 127-129; Il'in M.A., «Ikonoostas Uspenskogo sobora vo Vladimir Andreja Rubl'eva», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i priležajščich k nej knjažestv. XIV-XVI vv.*, pp. 29-40; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 20-21, tavv. 27, 28; Alpatov M.V., *Andrej Rubl'ev*, M. 1972, p. 70, 74, tavv. 53-59; Plugin V.A., *Mirovozzrenie Andreja Rubl'eva*, pp. 102-107].

100. ANDREJ RUBL'EV

SALVATORE. ARCANGELO MICHELE, APOSTOLO PAOLO

Primo decennio del XV secolo, cm 158x108; 158x108; 160x110. Mosca, Galleria Tret'jakov [12863, 12864, 12865].

Tutte e tre le icone sono state ritrovate nel 1918 in una legnaia presso la cattedrale della Dormizione di Gorodok a Zvenigorod. Facevano parte di una *Deesis* a busto che comprendeva anche le icone della Madre di Dio, di san Giovanni Battista, dell'arcangelo Gabriele e dell'apostolo Pietro. A giudicare dalla misura delle immagini rimaste, essa doveva decorare una chiesa abbastanza grande, ma quale esattamente non si sa (accurate misurazioni hanno dimostrato che non poteva trattarsi né della cattedrale della Dormizione a Gorodok, né di quella del monastero di san Savva a Storožki di Zvenigorod). Le icone sono molto danneggiate, tuttavia le parti conservate dell'antica pittura ci sono giunte in buono stato.

Sul volto del Salvatore c'è una crepa del vecchio *levkas*, sui capelli e sulla barba si notano scrostamenti dello strato superiore di colore. Sul volto dell'arcangelo ci sono tracce di graffiature, sul petto lacune dell'oro originario. Sul volto di Paolo si notano irrilevanti perdite dello strato superficiale di colore con nuove aggiunte sulla barba. Nuova aggiunta di *levkas* presso il collo del chitone. I fondi oro sono per la maggior parte perduti. Il tipo del volto di Cristo spicca talmente per il suo carattere deciso, e ha tratti così tipicamente russi che la datazione più probabile per questa icona e per tutto il ciclo della *Deesis* risale senz'altro agli anni 1410-1415 (in ogni caso non prima del 1408, quando Rubl'ev lavorò agli affreschi della cattedrale della Dormizione a Vladimir).

Bibliografia: Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, p. 192 (nel saggio «Andrej Rubl'ev»); Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 97-98; Alpatov M.V., *Andrej Rubl'ev*, M. 1959, pp. 14-15; Lebedeva J., *Andrej Rubl'ev und seine Zeitgenossen*, pp. 77-78; Onasch K., *Ikonen*, tavv. 94-97, pp. 387-388; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 229, pp. 282-285, tavv. 187-189; Il'in M.A., «K datirovke "zvenigorodskogo" čina», in *Drevnerusskoe iskusstvo XV – načala XVI veka*, pp. 83-93; Bojar O.P., «K voprosu o "zvenigorodskom" čine», in *ibid.*, p. 93; Lazarev V.N., *Andrej Rubl'ev i ego škola*, pp. 32-33, 132-134; [Id., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 21-22, tavv. 30-34; Alpatov M.V., *Andrej Rubl'ev*, M. 1972, pp. 74, 87, tavv. 62-69; Plugin V.A., *Mirovozzrenie Andreja Rubl'eva*, pp. 79-101; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 80, 81, p. 305; Sergeev V.N., «Zvenigorodskij čin», in *Pamjatniki otečestva*, 1980, 1, pp. 113-121; Andreev M.I., «Ob ikonografii Zvenigorodskogo čina», in *Restavracija i issledovanija pamjatnikov kul'tury*, 2, pp. 45-51].

101. ANDREJ RUBL'EV

TRINITÀ

1411 circa, cm 142x114. Mosca, Galleria Tret'jakov [13012].

Dalla cattedrale della Trinità del monastero della Trinità di san Sergio, dove era l'icona principale dell'ordine locale. Lo stato di conservazione è relativamente buono. Il fondo oro è andato perduto in molti punti. Molte perdite dello strato di colore superficiale nella parte inferiore dell'icona, sul piede destro e la mano destra dell'angelo di destra, sulla manica sinistra del suo chitone, sulla montagna e l'edificio in secondo piano, sul chitone e il manto dell'angelo di centro, sul chitone e il manto dell'angelo di sinistra e anche lungo la crepa verticale sinistra. I volti, i capelli e la maggior parte delle vesti sono meglio conservati, ma i volti sono stati rinfrescati da un restauratore molto esperto, a scapito della purezza del tipo rubl'eviano dell'angelo di sinistra (linea esagerata del naso); si è un po' spersonalizzata anche l'espressione del volto dell'angelo di destra. Tutto ciò è stato rilevato con l'aiuto della speciale apparecchiatura tecnica di N.A. Nikiforaki. Sul fondo, sui bordi, sui nimbi e attorno al calice si notano le tracce dei chiodi dell'antica copertura (l'icona fu «rivestita d'oro» da Ivan il Terribile nel 1575, e nel 1600 Boris Godunov le donò una nuova copertura, ancora più preziosa; v. Nikolaeva T.V., «Okład s ikony "Troica" pis'ma Andreja Rubl'eva», in *Soobščeniia Zagorskogo gos. istoriko-chudožestvennogo muzeja-zapovednika*, 2, Zagorsk 1958, pp. 31-38). Più controverso è il problema della datazione dell'icona. I.E. Grabar' ha prudentemente datato la Trinità agli anni

1408-1425, Ju.A. Lebedeva al 1422-1423, V.I. Antonova al 1420-1427, G.I. Vzdornov al 1425-1427. La datazione dell'icona dipende dal fatto che la si consideri un'opera del periodo di maggiore fioritura di Rublëv oppure della sua maturità. Dal punto di vista stilistico l'icona non può essere cronologicamente molto distante dagli affreschi della cattedrale della Dormizione del 1408; d'altra parte essa è molto più sicura nel disegno e perfezionata nell'esecuzione delle migliori icone della cattedrale della Trinità, dipinte tra il 1425 e il 1427 e già segnate dal deperimento della vecchiaia. L'epoca di maggior fioritura dell'arte di Rublëv sono gli anni 1408-1420, e non quelli tra il 1425 e il 1430; perciò la datazione più probabile dell'icona è attorno al 1411, quando al posto della chiesa in legno incendiata dai tatarì fu costruita una nuova chiesa, ancora in legno, oppure l'anno successivo, quando sorse la chiesa in muratura (questo problema, affrontato da L.V. Betin, resta ancora controverso). Se la cattedrale in pietra fu costruita più tardi (negli anni 1423-1424), l'icona della Trinità fu trasferita dalla chiesa in legno del 1411 in questa chiesa in muratura di epoca successiva. Cfr. Vzdornov G.I., «Novootkrytaja ikona Troicy iz Troice-Sergievoj lavry i "Troica" Andreja Rublëva», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i priležajščich k nej knjažestv. XIV-XVI vv.*, pp. 135-140, e anche i lavori non ancora pubblicati di L.V. Betin e V.A. Pliginskij (sul problema della datazione della Trinità al 1411).

Bibliografia: Syčev N., «Ikona sv. Troicy v Troice-Sergievoj lavre», in *Zapiski Otdelenija russkoj i slavjanskij archeologii imp. Russkogo archeologičeskogo obščestva*, t. x, Pg. 1915, pp. 58-76; [Ščerkotov N.M., *Stat'i, vystuplenija, reči, zametki*, M. 1963, pp. 36-43 (saggio «Troica Rublëva»); Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, pp. 168-169, 172-174, 204 (nel saggio «Andrej Rublëv»); Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, pp. 94-97; Alpatov M., «La "Trinité" dans l'art byzantin et l'icone de Roublëv», in *Echos d'Orient*, n. 146, 1927, pp. 150-186; Antonova V.I., «O pervonačalnom meste "Troicy" Andreja Rublëva», in *Gos. Tret'jakovskaja galereja. Materialy i issledovanija*, t. M. 1956, pp. 21-43; Eckhardt Th., «Die Dreifaltigkeitsikone Rublëvs und die russische Kunstwissenschaft», in *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 6, fasc. 2, Monaco 1958, pp. 146-176; Alpatov M.V., *Andrej Rublëv*, M. 1959, pp. 21-27; Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'.* *Stat'i i issledovanija*, pp. 292-299 (saggio «"Troica" Andreja Rublëva»); Lebedeva J., *Andrej Rublëv und seine Zeitgenossen*, pp. 77-81; Onasch K., *Ikonen*, tavv. 98-101, pp. 388-389; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 230, pp. 285-290, tavv. 190-192; Demina N.A., «Troica» Andreja Rublëva, M. 1963 [V. anche rist. in Demina N.A., *Andrej Rublëv i chudožniki ego kruga*, pp. 45-81]; Alpatov M.V., *Etjudy po istorii russkogo iskusstva*, 1, pp. 119-126 (saggio «O značienii Troicy Rublëva»); Mainka R.M., *Andrej Rublëv's Dreifaltigkeitsikone. Geschichte, Kunst und Sinngehalt des Bildes*, Monaco 1964; Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, pp. 33-41, 134-137; Vzdornov G.I., «Novootkrytaja ikona Troicy iz Troice-Sergievoj lavry i "Troica" Andreja Rublëva», pp. 115-154; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 22-27, tavv. 35-38; Vetelev A., «Bogoslovskoe soderžanie ikony "Svjataja Troica" Andreja Rublëva», in *Žurnal moskovskoj patriarhii*, 1972, n. 8, pp. 63-75 e n. 10, pp. 62-65; Alpatov M.V., *Andrej Rublëv*, M. 1972,

pp. 98-100, 104, 108, 110, 104-126, 167-169, tavv. 70-78; Id., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 67, 82, 83, p. 305; *Troica Andreja Rublëva*. Antologia a c. G.I. Vzdornov, M. 1981 (qui sono raccolti i migliori testi sulla Trinità ed è riportata tutta la vecchia bibliografia sull'opera).

102. ANDREJ RUBLËV

SALVATORE TRA LE POTENZE

Primo decennio del XV secolo, cm 18x16. Mosca, Galleria Tret'jakov [22124].

Dalla collezione P.I. Sevast'janov. Stato di conservazione buono. I bordi della tavola sono smangiati dai tarli. L'icona si rifà all'analogia immagine di Teofane il Greco nella cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino di Mosca e aiuta a precisare i particolari perduti nelle icone dell'iconostasi di Vladimir e dell'iconostasi della cattedrale della Trinità nel monastero della Trinità di san Sergio. Cfr. il carattere profondamente drammatico del volto di Cristo dell'affresco della cattedrale della Dormizione a Vladimir, che decora la grande volta della navata centrale della cattedrale (Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, tavv. 40-42).

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 227, pp. 278-279, tav. 184; Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, pp. 41-42, 137; [Id., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 27-28, tav. 39; Alpatov M.V., *Andrej Rublëv*, M. 1972, pp. 155-157, tav. 104].

103. ANDREJ RUBLËV E ALLIEVO

DEESIS: APOSTOLO PIETRO.

APOSTOLO PAOLO. ARCANGELO GABRIELE.

SAN DEMETRIO DI TESSALONICA.

Anni 1425-1427, cm 189x83; 189x82; 189,5x89,5; 189x80. Sergiev Posad (Zagorsk), Cattedrale della Trinità nel monastero della Trinità di san Sergio [3044, 3037, 3036, 3048].

La Deesis è composta di quindici figure (Pantocratore, Madre di Dio, Giovanni Battista, arcangeli Michele e Gabriele, apostoli Pietro, Paolo, Giovanni il Teologo e Andrea, vescovi Basilio il Grande, Giovanni Crisostomo, Gregorio il Teologo e Nicola Taumaturgo, santi martiri Demetrio e Giorgio). L'oro originario dei fondi è quasi completamente perduto. Parecchie lacune e scrostamenti dello strato superficiale di colore. Parziali aggiunte di nuovo levkas. L'icona dell'Apostolo Paolo è la meglio conservata. In condizioni peggiori ci sono giunte le icone dell'Arcangelo Gabriele e soprattutto di Pietro. Nell'icona dell'Arcangelo Gabriele il volto è abbastanza ben conservato, ma è anch'esso guastato dall'aggiunta di nuovo levkas. Nell'icona dell'Apostolo Pietro si notano molte perdite dello strato superficiale di colore. La parte meglio conservata è il volto. Le icone dell'Arcangelo Gabriele e dell'Apostolo Pietro si rifanno alle analoghe immagini della cattedrale della Dormizione (come anche quelle del Pantocratore e di San Basilio il Grande). L'intero complesso della Deesis è stato eseguito da diversi maestri. Le figure di Giovanni Battista e dell'apostolo Andrea sono attribuite a un maestro della generazione più anziana; la figura di Demetrio di Tessalonica, che conclude il registro della Deesis sulla sinistra, fu dipinta invece da un artista più giovane. Le sue tinte solari, pure e il volto incantevole per la sua giovanile freschezza rivelano la mano di un maestro d'eccezione, che lavorò probabilmente attorno agli anni '30 del secolo. Di tutte le icone

della Deesis, quella di san Demetrio di Tessalonica è la meglio conservata (si notano solo piccole lacune dello strato superficiale di colore sul terreno e sulla veste). I.E. Grabar', scrivendo sull'iconostasi della Trinità quando il restauro non era ancora terminato, trasse delle conclusioni piuttosto arrischiata sull'identificazione delle opere di Andrej Rublëv e di Daniil Černyj. Ma al suo occhio attento non sfuggì un fatto essenziale. «Prima di tutto – scriveva I.E. Grabar' – è perfettamente chiaro che i due maestri non sono più nel fiore delle loro energie e del loro talento, ma sono ormai al declino della vita, la loro creatività volge al crepuscolo» («O drevnerusskom iskusstve», p. 185). Questa osservazione è quanto mai essenziale per una datazione attendibile della Trinità. Una classificazione scientifica delle icone della cattedrale della Trinità, con una relativa identificazione dei singoli autori è stata effettuata per la prima volta da N.A. Demina e dal sottoscritto. Purtroppo il lavoro di Ju.A. Lebedeva sull'opera di Rublëv e dei suoi contemporanei, pubblicato nel 1962 come testo a sé in lingua tedesca, non ha fatto compiere alcun passo avanti alla questione, ma al contrario, l'ha ulteriormente confusa con una serie di considerazioni senza sufficiente fondamento.

Bibliografia: Olsuf'ev Ju., *Opis' ikon Troice-Sergievoj lavry*, Sergiev 1920, pp. 3-9; Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, pp. 185-186, 204 (nel saggio «Andrej Rublëv»); Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, p. 100; Alpatov M.V., *Andrej Rublëv*, M. 1959, pp. 28-30; Lebedeva J., *Andrej Rublëv und seine Zeitgenossen*, pp. 86-122; Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, pp. 44-51, 138-146; *Troice-Sergieva lavra. Chudožestvennye pamjatniki*, M. 1967, pp. 80-81; [Nikolaeva T.V., *Sobranie drevnerusskogo iskusstva v Zagorskem muzeje*, L. 1969, pp. 36, 37; Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 30, tavv. 42, 43; Alpatov M.V., *Andrej Rublëv*, M. 1972, p. 127, tav. 79; Nikolaeva T.V., *Drevnerusskaja živopis' Zagorskogo muzeja*, M. 1977, p. 33, nn. 6-8, 18, pp. 46-47, 49].

104. SCUOLA DI ANDREJ RUBLËV

ORDINE DELLE FESTE: PRESENTAZIONE AL TEMPIO.

INGRESSO IN GERUSALEMME.

LAVANDA DEI PIEDI. ULTIMA CENA.

COMUNIONE COL PANE. COMUNIONE COL VINO.

DEPOSIZIONE NEL SEPOLCRO. DONNE MIROFORE AL SEPOLCRO DEL SIGNORE.

ASCENSIONE.

Anni 1425-1427, cm 87,5x66; 88x66,5; 88x68; 88x67,5; 87,5x68; 87,5x67; 88,5x68; 88,2x66; 87,5x65; 88x66. Sergiev Posad (Zagorsk), Cattedrale della Trinità del monastero della Trinità di san Sergio [3065, 3061, 3059, 3049, 3060, 3050, 3053, 3055, 3056, 3058]. L'ordine delle feste della cattedrale della Trinità è composto di diciannove icone: Annunciazione, Natività di Cristo, Presentazione al Tempio, Battesimo, Trasfigurazione, Resurrezione di Lazzaro, Ingresso in Gerusalemme, Lavanda dei piedi, Ultima Cena, Comunione col pane, Comunione col vino, Crocifissione, Deposizione dalla Croce, Deposizione nel sepolcro, Donne mirofore al sepolcro del Signore, Discesa agli inferi, Ascensione, Pentecoste, Dormizione. È indicativo l'incremento del ciclo evangelico mediante l'introduzione di scene come la Comunione col pane e col vino, la Lavanda dei piedi, la Deposizione dalla croce, la Deposizione nel sepolcro, le Donne mirofore al sepolcro del Signore. Si rafforza così il peso

specifico della Passione. Lo stato di conservazione delle icone non è uniforme e nella maggior parte dei casi è mediocre (molti scrostamenti e altri guasti dello strato superficiale di colore, aggiunte di nuovo levkas, tracce di chiodi della copertura su quasi tutti gli scomparsi fondi dorati). Alle feste, per poterle terminare più in fretta, lavorò un'intera brigata di maestri, parte dei quali (come per esempio gli autori dell'Ultima Cena e dell'Ascensione) apparteneva alla generazione più anziana. La grande maggioranza di questi maestri lavorava sotto l'influenza di Rublëv. La classificazione più convincente di queste icone secondo i diversi maestri è stata formulata da N.A. Demina.

Bibliografia: Olsuf'ev Ju., *Opis' ikon Troice-Sergievoj lavry*, pp. 29-30; Alpatov M.V., *Etjudy po istorii russkogo iskusstva*, 1, pp. 138-145 (saggio «Ikona Sretenija iz Troice-Sergievoj lavry. K izučeniju chudožestvennogo obraza v drevnerusskoj živopisi»); Id., *Andrej Rublëv*, M. 1959, pp. 28-30; Lebedeva J., *Andrej Rublëv und seine Zeitgenossen*, pp. 111-120; Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, pp. 44-49, 138-142; *Troice-Sergieva lavra. Chudožestvennye pamjatniki*, pp. 81-83; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 30-31, tav. 45; Demina N.A., *Andrej Rublëv i chudožniki ego kruga*, pp. 82-164 (studio «Prazdničnyj rjad ikonostasa Troickogo sobora Troice-Sergieva monastyra»); Nikolaeva T.V., *Drevnerusskaja živopis' Zagorskogo muzeja*, p. 33, nn. 19, 24, 25 e 32, pp. 51, 53-54 e 56-57 e ss.].

105. ASCENSIONE

Anni '10-'20 del XV secolo, cm 71x59. Mosca, Galleria Tret'jakov [12766].

Dalla collezione S.P. Rjabušinskij. Stato di conservazione buono, ma l'icona è stata purtroppo rinnovata, secondo una prassi diffusa all'inizio del XX secolo, quando i collezionisti preferivano avere delle opere senza particolari lacune e difetti. La composizione si rifà all'icona di Prochor nella cattedrale dell'Annunciazione e all'icona di Rublëv nell'ordine delle feste della cattedrale della Dormizione di Vladimir. La nostra icona faceva parte della stessa iconostasi che comprendeva anche la Natività di Cristo della Galleria Tret'jakov (proveniente dalla chiesa della Natività nel sobborgo della Natività a Zvenigorod; v. *Masterpieces of Russian Painting*, tavv. XX, XXII; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 231, pp. 290-292, tav. 193; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 28-29, tav. 40]) e forse anche la famosa Deesis «di Zvenigorod». Non è esclusa la probabilità che alla Deesis a busto sia stato aggiunto l'ordine delle feste di quattordici icone in epoca posteriore, già negli anni '20 del XV secolo. È tipica dell'Ascensione una certa degenerazione delle forme, il che fa pensare al lavoro non dello stesso Rublëv, ma piuttosto di un suo allievo, esponente della generazione più giovane.

Bibliografia: Alpatov M.V., «Ikona Voznesenija byvš. sobr. S.P. Rjabušinskogo, nyne Istoričeskogo muzeja», in *Pervyj Moskovskij gos. universitet. Trudy Etnografo-archeologičeskogo muzeja*, M. 1926, pp. 26-27 [variante rivista e ampliata in Alpatov M.V., *Etjudy po istorii russkogo iskusstva*, 1, pp. 170-174]; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, p. 93; [Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 252, pp. 311-312; Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 28, 29, tav. 41].

106. SALVATORE PANTOCRATORE

Secondo quarto del XV secolo, cm 30x25. Mosca, Galleria Tret'jakov [13016].

Icona proveniente dal monastero della Trinità di san Sergio, dove fu collocata nel 1575 dal laico Foma Simonov, amministratore delle proprietà terriere della *lavra*. Lo stato di conservazione è estremamente buono. La copertura è dello stesso periodo. Fondo e cornice dorati. Il volto del Salvatore, dipinto con straordinaria finezza, ricorda molto il Salvatore di Zvenigorod di Rublëv. Probabilmente quest'ultima icona riproduceva lo stesso tipo iconografico. Nell'esecuzione dell'incarnato incomincia a emergere una certa degenerazione delle forme. Lo stile di Rublëv era più essenziale e tipizzato.

Bibliografia: Olsuf'ev Ju., *Opis' ikon Troice-Sergievvoj lavry*, p. 90; Lebedeva J., *Andrej Rublëv und seine Zeitgenossen*, p. 86; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 236, pp. 296-297; Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, pp. 52-53, 147, 186, tav. XVIII; [Id., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 31-32, tav. 47].

107. SAN GIOVANNI BATTISTA

Secondo quarto del XV secolo, cm 105x83,5. Mosca, Museo di arte antica russa Andrej Rublëv [kp 822].

Dal monastero di san Nicola sulla Pešnosa nei pressi di Dmitrov. Stato di conservazione buono. Lungo il volto e i capelli corre una stretta crepa con *levkas* del XVII secolo. Del fondo dorato originario si sono conservati frammenti dell'antico oro di uno stupendo colore. Aggiunte di *levkas* dei secoli XVII-XVIII nella parte superiore della tavola e sul fondo (accanto all'occhio destro). In basso è stata aggiunta una nuova asticella in legno. L'icona faceva parte di una *Deesis*, ed è opera di un eccellente maestro.

Bibliografia: Il'in M.A., «K izučeniju ikony Ioanna Predteča iz Nikolo-Pešnojskogo monastyrja», in *Sovetskaja archeologija*, 1964, n. 3, pp. 315-321; Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, pp. 52-53, 146-147, tavv. 184, 185; Ivanova I.A., *Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rublëva*, tav. 3, 4; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 31, tav. 46; Alpatov M.V., *Andrej Rublëv*, M. 1972, pp. 127-128, tavv. 80, 81; Id., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 5, p. 292; *Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rublëva*, album, a c. A.A. Saltykov, tav. 11, annotazione a p. 242].

108. MADRE DI DIO VLADIMIRSKAJA

Primo quarto del XV secolo, cm 102x68. Cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca [3229 sob/2-310].

Non sappiamo quando sia giunta nella cattedrale della Dormizione. Viene ricordata per la prima volta in una descrizione dell'inizio del XVII secolo. Lo stato di conservazione è buono. Il fondo oro è andato perduto e al centro corre una crepa, aggiustata con nuovo *levkas*. Fino al 1904 era protetta da una copertura d'oro. In questa libera copia dell'icona bizantina della Madre di Dio di Vladimir le proporzioni della testa e del volto sono fortemente modificate.

Bibliografia: Antonova V.I., «Rannee proizvedenie Andreja Rublëva v Moskovskom Kremlje», in *Kul'tura drevnej Rusi. Sbornik statej k 40-letiju naučnoj dejatel'nosti N.N. Voronina*, pp. 21-25; [La-

zarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 33, tav. 50; Tolstaja T.V., *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlja*, p. 49, tav. 86].

109. MADRE DI DIO ODIGITRIA, TRINITÀ E SANTI SCELTI

Metà del XV secolo, cm 32x28. Mosca, Galleria Tret'jakov [13015].

Dal monastero della Trinità di san Sergio. Stato di conservazione buono. Perdite irrilevanti nello strato di colore superficiale. Copertura di argento cesellato della stessa epoca, con corone in argento filigranato, incrostate di pietre preziose e perle. Ai lati della Trinità, ispirata all'icona di Rublëv, si vedono due angeli con indosso i *loros*. Ai lati della Madre di Dio sono raffigurati sant'Eutimio e san Sergio di Radonež a figura intera. In basso sono allineate le figure a busto di Evfimij di Suzdal', Varlaam di Chutyn (?), Dmitrij di Priluck, Kirill di Beloozero e Pavel di Obnora (?). La tematica dell'icona rimanda al suo stretto legame con l'ambiente monastico. La raffinata esecuzione dei volti è caratteristica dell'epoca postrublëviana.

Bibliografia: Onasch K., *Ikonen*, tav. 83, p. 383; Lebedeva J., *Andrej Rublëv und seine Zeitgenossen*, p. 125, tav. 87; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 255, pp. 314-315, tav. 199; [Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskvj seređiny XV – načala XVI veka*, pp. 33-36, tav. 30; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 86, p. 306].

110. ARCANGELO MICHELE CON ATTI DELLA VITA

Primo decennio del XV secolo, cm 235x182. Cattedrale dell'Arcangelo del Cremlino di Mosca [22 sob/2-469].

Non sappiamo quando l'icona sia giunta nella cattedrale dell'Arcangelo. Lo stato di conservazione è mediocre. Molti scrostamenti dello strato di colore superficiale, e anche parziali lacune con aggiunta di nuovo *levkas*, soprattutto lungo le crepe verticali. La parte inferiore delle gambe è stata ridipinta. Aggiunte ai lati dell'icona. Secondo quanto riporta la *Stepennaja kniga*, l'icona rappresentava una visione della principessa Evdokia, Evfrosinija da monaca, ed era collocata nella chiesa della Natività della Madre di Dio al Cremlino. Nelle scene marginali non viene osservata la successione cronologica degli episodi biblici. I riquadri comprendono i seguenti soggetti: Trinità, sinassi degli arcangeli, profezia di Ezechiele, visione di Daniele, lotta per il corpo di Mosè, scala di Giacobbe, i tre fanciulli nella fornace ardente, apparizione dell'arcangelo a Giosuè, Michele libera san Pietro dal carcere, apparizione dell'angelo a Pacomio il Grande, lotta di Giacobbe con l'angelo, distruzione di Sodoma, l'angelo sbaraglia gli eserciti assiri, diluvio universale (?), Davide manda Uria in guerra, Davide e Bersabea, punizione del re Davide, miracolo di Chonae. V.S. Mašina e K.G. Tichomirova hanno dato un notevole contributo all'identificazione dei soggetti.

Bibliografia: Gordeev N.V. – Mneva N.E., «Pamjatnik russkoj živopisi XV v.», in *Iskusstvo*, 1947, n. 3, pp. 87-88; SSSR. *Drevnye russkie ikony*, tavv. XXVI, XXVII; Mašina V., *Ikona «Archangel Michail s dejanjami» iz Archangel'skogo sobora Moskovskogo Kremlja*, album, L. 1968; Tichomirova K.G., «Geroičeskoe skazanie v drevnerusskoj živopisi», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvj i prilozhičeh k nej knjaž'stv. XIV-XVI vv.*, pp. 7-28; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 33-34, tavv. 51-55; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 68-71, p. 303].

111. MADRE DI DIO DI JAROSLAV', TRINITÀ, FIGURE A BUSTO DI ANGELI E SANTI

Parte centrale di un'icona a tre ante 1466, cm 35x30. Mosca, Galleria Tret'jakov [17302a].

Dalla chiesa del Profeta Elia nel villaggio di Sandyri presso Kolomna, antico possedimento della famiglia Seremet'ev. Lo stato di conservazione dell'immagine centrale (Madre di Dio di Jaroslavl' circonscritta in una mandorla circolare bicolore con serafini) è relativamente buono, sono peggio conservate le figure nei medaglioni (due arcangeli, Aleksij uomo di Dio e Tecla) e la Trinità. Nella parte inferiore della tavola aggiunta di nuovo *levkas*, dove sul fondo rosso compare una scritta del XIX secolo, che probabilmente riproduce almeno in parte una scritta più antica andata perduta: *Nell'anno 6975 (1466) nel primo giorno di dicembre in memoria del santo profeta Naum è stata dipinta questa icona ad ante MR QU. Restaurata nell'anno 1814 il 23 marzo. V.I. Antonova propone di leggere la data originaria come 1491, ma ciò è decisamente contraddetto dallo stile dell'icona; essa fu dipinta con tutta probabilità nel monastero della Trinità di san Sergio.*

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 273, pp. 328-329, tav. 208; [Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskvj seređiny XV – načala XVI veka*, p. 60, tavv. 74-76].

112. TESTA DELLA MADRE DI DIO

Seconda metà del XV secolo, cm 55x41 (misura dell'icona intera). Mosca, Galleria Tret'jakov [dr 85].

Dalla cattedrale della Trinità del monastero della Trinità di san Sergio. Nel XVI secolo venne evidentemente usato un frammento di una icona danneggiata di una *Deesis* del XV secolo, montandolo in una nuova tavola e aggiungendovi la figura a busto della Madre di Dio (il cosiddetto «incastro»). Il frammento si trova in buono stato di conservazione e si distingue per un'elevata qualità esecutiva.

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 261, p. 320, tav. 203.

113. MADRE DI DIO DI JAROSLAV'

Seconda metà del XV secolo, cm 54x42. Mosca, Galleria Tret'jakov [12045].

Dalla collezione I.S. Ostrouchov. Stato di conservazione buono. Fondo e cornice dorati. Icona di eccellente qualità. Non risente affatto di alcuna influenza italiana, come sostenevano invece N.P. Kondakov e D.V. Ajnalov.

Bibliografia: Muratov P.P., *Drevnerusskaja ikonopis' v sobranii I.S. Ostrouchova*, p. 22; Ajnalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, p. p. 103; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 235, p. 296, tav. 194; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 21, p. 295].

114. MADRE DI DIO DELLA TENEREZZA

Ultimo terzo del XV secolo, cm 22,5x17. Monastero della Trinità di san Sergio, Sergiev Posad (Zagorsk) [5601].

Offerta al monastero della Trinità da Marija Chlopova, che donò nel 1579 una *voščina* in memoria del suo defunto marito. Sul verso della tavola ci sono tracce dell'antica iscrizione a inchiostro di una riga, in cui si può leggere la parola «Chlopova». Lo stato di con-

servazione è buono. Copertura in argento dorato e cesellato della stessa epoca dell'icona.

Bibliografia: Olsuf'ev Ju., *Opis' ikon Troice-Sergievvoj lavry*, n. 71/12, p. 107; *Rostovo-Suzdal'skaja škola živopisi* [Catalogo della mostra alla Galleria Tret'jakov], M. 1964, n. 62, p. 97, ill. a p. 68; *Troice-Sergiev lavra. Chudožestvennye pamjatniki*, tav. 104; Nikolaeva T.V., *Sobranie drevnerusskogo iskusstva v Zagorskij muzej*, L. 1968, n. 27, p. 60, ill. a p. 61; [Id., *Drevnerusskaja živopis' Zagorskogo muzeja*, p. 34, n. 108, p. 82].

115. DIONISIJ

MADRE DI DIO ODIGITRIA

1482, cm 135x111. Mosca, Galleria Tret'jakov [12799].

Dalla cattedrale del monastero dell'Ascensione al Cremlino di Mosca, fondato nel 1407 da Evdokia, vedova di Dmitrij Donskoj. Stato di conservazione relativamente buono. Scrostamenti dello strato di colore superficiale (soprattutto sui piedi di Cristo, sulla mano sinistra della Madre di Dio e sui volti e le vesti degli angeli). Fondo chiaro verde-azzurro, con i bordi di tonalità più intensa. Sul fondo e sulla cornice piccole aggiunte di nuovo *levkas*. Tra le icone greche, Dionisij si è ispirato più precisamente al prototipo della Madre di Dio Salvezza dell'anima nel Museo nazionale di Ocrida (*Frühe Ikonen*, tav. 159) e della Madre di Dio Odigitria nel monastero di Santa Caterina sul monte Sinai (Sotiriou G. e M., *Icones du Mont Sinai*, vol. 1, fig. 226).

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 274, pp. 330-331, tav. 214; Onasch K., *Ikonen*, tav. 107, p. 391; Danilova I.A., *Dionisii*, pp. 51-60; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 41-42, tavv. 59, 60; Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskvj seređiny XV – načala XVI veka*, pp. 91-92].

116. DORMIZIONE

1497 circa, cm 145x115. Mosca, Galleria Tret'jakov [28626].

Dall'ordine locale dell'iconostasi della cattedrale della Dormizione del monastero di Kirill di Beloozero, terminata di costruire nel 1497. Attorno a questo periodo fu eseguita anche la sua nuova, grande iconostasi, che O.V. Lelekova sta impegnandosi a ricostruire. Stato di conservazione buono. Perdite irrilevanti nello strato di colore superficiale, accuratamente ripristinate. Il fondo oro è stato poco danneggiato dal tempo. Tracce dei chiodi della copertura stuccate e ridipinte. La tavola si è fortemente imbarcata e si sono formate due crepe. Benché nelle fonti del XVII secolo (registro parrocchiale delle spese sulla fabbricazione della *riža* [copertura] nel 1614 per l'icona del beato Kirill e inventario dei beni del monastero del 1621) l'icona venisse attribuita a Rublëv, essa invece fu dipinta più tardi, ma non attorno al 1430, come supponevo tempo fa, bensì verso il 1497, quando fu eseguita l'iconostasi della nuova cattedrale. A questa iconostasi lavorò una numerosa brigata, che comprendeva maestri moscoviti e novgorodiani. L'ordine della *Deesis* era composto di ventuno icone. L'autore della Dormizione fu probabilmente un maestro moscovita che conosceva bene anche l'arte di Novgorod. Non sembrano esistere motivazioni sufficienti per attribuire l'icona a un maestro locale di Belozersk, oppure a Daniil Černyj, come fece I.E. Grabar'.

Bibliografia: Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, pp. 192, 194-195 (nel saggio «Andrej Rublëv»); Lebedeva J., *Andrej Rublëv und seine Zeitgenossen*, tavv. 48, 49; Antonova V.I. – Mneva

N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 228, pp. 280-281, tav. 186; Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, pp. 53, 147-148; [Lelekova O.V., «O sostave ikonostasa Uspenskogo sobora Kirillo-Beozerskogo monastyra», in *Soobščeniia Vsesojuznoj central'noj naučno-issledovatel'skoj laboratorii po konservacii i restavracii muzejnyh chudožestvennyh cennostej*, 26 (1970), M. 1971, pp. 96-97; Id., «Ikonostas 1497 g. iz Kirillo-Beozerskogo monastyra», pp. 190-191; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 7, p. 292; Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskovy serediny XV – načala XVI veka*, p. 63, tavv. 86, 87].

117. BOTTEGA DI DIONISIJ

METROPOLITA PĚTR CON SCENE DELLA VITA

Anni '80 del XV secolo, cm 197x151. Cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca [3228 sob/ž-258].

Non sappiamo quando l'icona sia giunta nella cattedrale della Dormizione, ma con tutta probabilità fu negli anni '80 del XV secolo, come l'icona del metropolita Aleksij. Lo stato di conservazione è buono. Si notano scrostamenti irrilevanti dello strato di colore superficiale. Tutte le scritte sono state rinnovate. Fondi dei riquadri e della parte centrale dorati. Si tratta della più antica icona agiografica del metropolita PĚtr attualmente conosciuta.

Bibliografia: Borin V., «Dve ikony novgorodskoj školy XV veka sv. PĚtra i Aleksija iz Uspenskogo sobora v Kremle v svjazi s russkoj agiografiej», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij Dom) Akademii nauk SSSR*, XXIII, L. 1968, pp. 199-216; Vzdornov G.I., *Živopis'*, pp. 367-369; Danilova I.E., *Dionissi*, pp. 29-49; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 43-45, tavv. 62-65; Kočetkov I.A., «O principach izobraženija architektury na ikonach mitropolitov PĚtra i Aleksija», in *Sovetskaja archeologija*, 1973, n. 4, pp. 123-134; Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskovy serediny XV – načala XVI veka*, pp. 116-120, tavv. 183-186; Kočetkov I.A., «Kogda byli napisany ikony mitropolitov PĚtra i Aleksija iz moskovskogo Uspenskogo sobora?», in *Srednevekovaja Rus'. Sbornik statej pamjati N.N. Voronina*, pp. 310-316; Tolstaja T.V., *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlja*, p. 50, tavv. 91-96].

118. BOTTEGA DI DIONISIJ

DEPOSIZIONE DELLA CINTOLA E DEL MANTO DELLA MADRE DI DIO 1485 circa, cm 60x55,5. Mosca, Museo di arte antica russa Andrej Rublëv [vp 57].

Dalla chiesa della Deposizione della veste nel villaggio di Borodava presso il monastero di Ferapont, consacrata nel 1485, e costruita da Ioasaf (al secolo principe Isaak Michajlovič Strigin-Obolenskij), successore dell'arcivescovo Vassian di Rostov, che commissionò a Dionisij nel 1481 le icone per l'iconostasi della cattedrale della Dormizione nel Cremlino di Mosca. Lo stato di conservazione è buono. Insignificanti scrostamenti dello strato di colore superficiale sui volti.

Bibliografia: *Rostovo-Suzdal'skaja škola živopisi* [Catalogo della mostra alla Galleria Tret'jakov], n. 78, p. 102, ill. a p. 59; Ivanova I.A., *Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rublëva*, tav. 30; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 42, tav. 61; Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskovy serediny XV – načala XVI veka*, pp. 96, 121, tav. 192; Popov G.V., «Moskovskaja ikona 1485 goda iz sela Borodavy» (K izučeniju veduščego napravlenija

stoličnoj živopisi konca XV veka), in *Drevnerusskoe iskusstvo XV-XVII vekov. Sbornik statej*, M. 1981, pp. 80-96; *Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rublëva*, album, a c. A.A. Saltykov, tav. 46, annotazione alle pp. 244-245].

119. BOTTEGA DI DIONISIJ

METROPOLITA ALEKSIJ CON SCENE DELLA VITA

Anni '80 del XV secolo, cm 197x152. Mosca, Galleria Tret'jakov [dr 1100].

Non sappiamo quando l'icona sia giunta nella cattedrale della Dormizione. Lo stato di conservazione è buono. Insignificanti perdite dello strato superficiale di colore. Fondo dei riquadri e della parte centrale dorato. La datazione dell'icona all'inizio del XVI secolo proposta da V.I. Antonova mi sembra troppo tardiva.

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 279, pp. 336-340, tavv. 224, 225; [Kuskov V.V., «Dionisij – "čitatel'" žitija Aleksija», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij Dom) Akademii nauk SSSR*, XXIV, L. 1969, pp. 175-179]; Golejzovskij N. – Jamščikov S., *Dionisij*, M. 1970 (album della collana «Obraz i cvet»), tavv. 5-14; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 43-45, tavv. 66-68; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 150-154, p. 316; Tolstaja T.V., *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlja*, p. 50, tavv. 88-90]; v. anche la bibliografia indicata alle tavv. 208-210.

120. BOTTEGA DI DIONISIJ

SAN KIRILL DI BELOOZERO CON SCENE DELLA VITA

Fine del XV secolo, cm 152x117. San Pietroburgo, Museo russo [2741].

Dalla cattedrale della Dormizione del monastero di Kirill di Beloozero. Stato di conservazione buono. Nei riquadri si svolge un dettagliato racconto della vita di Kirill, particolarmente popolare nella Rus' settentrionale. In confronto alle icone del metropolita PĚtr e Aleksij, la gamma cromatica si mantiene su tonalità più dense e scure, mentre le composizioni dei riquadri marginali sono meno rarefatte e meno ritmiche.

Bibliografia: Dmitriev Ju.N., *Gos. Russkij muzej. Putevoditel'. Drevnerusskoe iskusstvo*, p. 48; SSSR. *Drevnye russkie ikony*, p. 28, ill. a p. 19; Danilova I.E., *Dionissi*, p. 50; [Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskovy serediny XV – načala XVI veka*, p. 121, tav. 194].

121. BOTTEGA DI DIONISIJ

SAN DMITRIJ DI PRILUCK CON SCENE DELLA VITA

Fine del XV secolo, cm 139,5x111. Vologda, Museo etnografico regionale [1593].

Dalla cattedrale del monastero del Salvatore di Priluck presso Vologda. Stato di conservazione buono. Si nota una crepa nell'angolo superiore destro, e sul fondo tracce dei chiodi della copertura. Il problema della datazione resta tuttora controverso. Nella cronaca di Vologda dell'anno 1503 si è conservata una notizia non molto attendibile, secondo la quale Ivan III avrebbe portato con sé questa immagine nella campagna contro Kazan'. V.A. Bogusevič fa risalire l'icona agli anni 1485/87-1503. N.K. Golejzovskij nel suo saggio non pubblicato su Dionisij propone una datazione all'inizio del XVI secolo, supponendo che nella cronaca di Vologda il Dionisij di cui si parla sia Dionisij di Glušica. Lo stile dell'icona ricorda

le opere degli anni '80 (icone agiografiche dei metropoliti PĚtr e Aleksij), pur differenziandosene nettamente per il colorito più scuro.

Bibliografia: Bogusevič V., «Živopis' konca XV stoletija v privologodskom rajone», in *Severnye pamjatniki drevnerusskoj stankovoj živopisi*, Vologda 1929, pp. 14-17; Danilova I.E., *Dionissi*, p. 50; [Vzdornov G., *Vologda*, pp. 63-64, tavv. 36-38 alle pp. 59-61; Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskovy serediny XV – načala XVI veka*, pp. 113-116, tavv. 181, 182; *Živopis' vologodskich zemel' XIV-XVIII vekov*, catalogo, a c. I. Pjatnickaja, N. Fedyšin, O. Kozodero-va, L. Charlampenkova, M. 1976, n. 21; Rybakov A.A., *Chudožestvennye pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, p. 13, tavv. 41-43].

122. BOTTEGA DI DIONISIJ

SAN KIRILL DI BELOOZERO

Inizio XVI secolo, cm 122,5x62,5. San Pietroburgo, Museo russo [2733].

Dal monastero di Kirill di Beloozero. Stato di conservazione buono. Al centro passa una crepa che tocca anche il volto. Copertura della stessa epoca. Nell'interpretazione dei volti di eremiti e asceti Dionisij e i maestri della sua cerchia elaborarono un tipo preferenziale che si ripeteva con variazioni minime, ma tuttavia sufficienti per esprimere ogni volta una sfumatura individuale appena percettibile.

Bibliografia: Alpatov M. – Brunov N., *Geschichte der altrussischen Kunst*, Augsburg 1932, vol. 1, p. 324, vol. II, tav. 250; Lazarev V.N., «Dionisij i ego škola», in *Istorija russkogo iskusstva*, t. III, p. 514, ill. alle pp. 498 e 499; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 50, tav. 79; Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskovy serediny XV – načala XVI veka*, pp. 99-100, tav. 141; *Dionisij i iskusstvo Moskovy XV-XVI stoletij*, catalogo, L. 1981, p. 45, n. 44, tav. 40].

123. ALLIEVO DI DIONISIJ

SANT'ANDREA JURODIVIJ CON SCENE DELLA VITA

Inizio del XVI secolo, cm 132x101. San Pietroburgo, Museo russo [2099].

Dalla collezione N.P. Lichačev. Stato di conservazione mediocre. Molti scrostamenti dello strato superficiale di colore. Due profonde crepe verticali. Le raffigurazioni di Andrea Jurodivij, salvo che nella scena della Protezione della Madre di Dio, sono assai rare nell'arte antica russa. Nonostante le lacune, il colorito, in cui prevalgono tenere tonalità verde pistacchio, ha conservato gran parte dell'antico fascino.

Bibliografia: Lichačev N.P., *Materialy dlja istorii russkogo ikonopisanija*, atlante, parte I, tav. CLXX; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 50-51, tavv. 81, 82; *Dionisij i iskusstvo Moskovy XV-XVI stoletij*, catalogo, pp. 58-59, n. 78].

124. DIONISIJ

CROCFISSIONE

1500, cm 85x52. Mosca, Galleria Tret'jakov [29554].

Dall'ordine delle feste dell'iconostasi della cattedrale della Trinità nel monastero di Pavel di Obnora, fondato nel 1415 da Pavel di Obnora (morto nel 1429), discepolo di san Sergio di Radonež. Stato di conservazione buono. Fondo e cornice erano dorati. Sul fondo si notano tracce della copertura inchiodata. Il *levkas* sui bordi inferiore e destro è andato perduto. Bordo sinistro rifilato. Poiché

la cattedrale della Trinità, da cui proviene l'icona, fu costruita negli anni 1505-1516 da Vasilij III, la data (1500) sul verso dell'icona del Salvatore tra le potenze, proveniente dalla stessa cattedrale, risulta dubbia. Bisognerebbe supporre che nella cattedrale siano state collocate le icone di un'iconostasi più antica. Molto indicativo dello stile di Dionisij l'uso di icone del primo XV secolo come modelli. [È stata recentemente pubblicata ancora un'altra icona dello stesso registro delle feste, l'*Incredulità di Tommaso*, conservata al Museo russo, v. Kočetkov I.A., «Ešče odno proizvedenie Dionisija», in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija*, 1980, L. 1981, pp. 261-267; su questa icona v. anche: Eding B., «Obraz "Fomino ispytanie" v Rumjancevskom muzeje», in *Starje gody*, 1916, aprile-giugno, pp. 125-128].

Bibliografia: *Masterpieces of Russian Painting*, tav. XXXII, pp. 116-117; Antonova V.I., *Novootkrytye proizvedenija Dionisija v Gos. Tret'jakovskoj galeree*, M. 1952, pp. 6-15; SSSR. *Drevnye russkie ikony*, tav. XXX, p. 28; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 277, pp. 333-334; [Alpatov M., «L'interprétation des icônes russes (à propos de la "Crucifixion" de Dionysios)», in *L'information d'histoire de l'art*, t. 13, 1968, pp. 151-169] (in russo v.: Alpatov M.V., *Etjudy po vseobščej istorii iskusstva*, M. 1979, pp. 167-183); Danilova I.E., *Dionissi*, pp. 98-102; Golejzovskij N. – Jamščikov S., *Dionisij*, tavv. 1-4; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 46-47, tav. 69; Vzdornov G., *Vologda*, pp. 63, 64, tav. 39 a p. 62; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 155, 156, p. 316; Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskovy serediny XV – načala XVI veka*, pp. 97-98, tavv. 137-140; Orlova M.A., «Nekotorye zamečaniia o tvorčestve Dionisija», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy i atribucii*, pp. 321-334, sezione «K izučeniju ikony "Raspjatie" iz Pavlo-Obnorskogo monastyra (1500 god)»].

125. DIONISIJ

MADRE DI DIO ODIGITRIA

1502, cm 141x106. San Pietroburgo, Museo russo [3093].

Dall'ordine locale dell'iconostasi della cattedrale della Natività della Madre di Dio nel monastero di Ferapont. Stato di conservazione buono. Due profonde crepe verticali. Aggiunta di nuovo fondo sui nimb. Fondo oro fortemente danneggiato. Attraverso il sottile strato di colore sul volto si scorge distintamente il disegno preparatorio. Dopo l'icona della Madre di Dio Odigitria del 1482 si tratta dell'opera di Dionisij più indiscussa.

Bibliografia: Percev N.V., «O novootkrytom proizvedenii Dionisija», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskovy i prilugaščich k nej knjažestv. XIV-XVI vv.*, pp. 155-173; Smirnova E.S., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytija*, tavv. 28-30; Danilova I.E., *Dionissi*, p. 60; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 47-48, tavv. 70, 71; Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskovy serediny XV – načala XVI veka*, pp. 11-112, tavv. 175, 176.

126. BOTTEGA DI DIONISIJ

IN TE SI RALLEGRA

Inizio del XVI secolo, cm 146x110. Mosca, Galleria Tret'jakov [28640].

Dalla cattedrale della Dormizione di Dmitrov. Stato di conservazione buono. Fondo e cornice con resti di oro. Nell'icona emerge molto chiaramente la tendenza alla standardizzazione dei metodi

iconografici e dei tipi dei volti. Nella cattedrale della Dormizione del Cremlino di Mosca si conserva un'icona un po' più antica e qualitativamente migliore, sul tema *In Te si rallegra*, anch'essa proveniente dalla bottega di Dionisij (Danilova I.E., *Dionissi*, tav. 16). Bibliografia: *Masterpieces of Russian Painting*, tav. LI, p. 123; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 280, pp. 341-342, tavv. 226-229; [Onasch K., *Ikonen*, tav. 108, p. 392]; Danilova I.E., *Dionissi*, pp. 61-62; Golejzovskij N. – Jamščikov S., *Dionisij*, tavv. 15-17; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 169, 170, p. 318].

127. BOTTEGA DI DIONISIJ

DEESIS: MADRE DI DIO, SAN GIOVANNI BATTISTA, ARCANGELO MICHELE, ARCANGELO GABRIELE, SAN GREGORIO IL TEOLOGO, SAN DEMETRIO DI TESSALONICA. 1502, cm 155x62; 157x60; 157x60; 157x66; 157x59; 157x60. Mosca, Galleria Tret'jakov (Madre di Dio, San Giovanni Battista, Arcangelo Michele, San Demetrio di Tessalonica) [28627, 28628, 28631, 28632]. San Pietroburgo, Museo russo (Arcangelo Gabriele, San Gregorio il Teologo) [3090, 3089].

Dall'iconostasi della cattedrale della Natività della Madre di Dio nel monastero di Ferapont. La Deesis era composta di quindici figure, ora conservate alla Galleria Tret'jakov, al Museo russo e nel Museo storico-artistico del monastero di Kirill. Lo stato di conservazione è buono. Irrilevanti perdite dello strato di colore superficiale, ripristinate durante il restauro. Sui fondi oro fortemente scrostati ci sono tracce dei chiodi della copertura. La maggior parte delle figure risale ai modelli rubleviani, il che conferma per l'ennesima volta la priorità della tradizione nell'arte di Dionisij e dei maestri della sua cerchia.

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 278, pp. 334-336, tavv. 212, 216-223; Smirnova E.S., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytija*, tavv. 23, 24; Danilova I.E., *Dionissi*, p. 97, tavv. 79-83; Golejzovskij N. – Jamščikov S., *Dionisij*, tavv. 17-20; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 49, tavv. 74-76; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 101-104, 165, p. 307; Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskvy serediny XV – načala XVI veka*, p. 108, tavv. 151-164; *Dionisij i iskusstvo Moskvy XV-XVI stoletij*, catalogo, pp. 40-41, n. 33].

128. DIONISIJ E ALLIEVI

DESCESA AGLI INFERI. 1502, cm 137,5x99,5. San Pietroburgo, Museo russo [3094]. Dall'ordine locale dell'iconostasi della cattedrale della Natività della Madre di Dio nel monastero di Ferapont. Stato di conservazione complessivamente buono. Irrilevanti scrostamenti e perdite dello strato superficiale di colore (soprattutto nella figura della «gloriosa» attorno a Cristo) e dell'oro sul fondo e sulla cornice. Bibliografia: Laurina V.K., «Vnov' raskrytaja ikona "Sošestvie vo ad" iz Ferapontova monastyra i moskovskaja literatura konca XV v.», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij Dom) Akademii nauk SSSR*, XXII, pp. 165-187; [Golejzovskij N.K., «Živopisec Dionisij i ego škola», in *Voprosy istorii*, 1968, n. 3, p. 217]; Smirnova E.S., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytija*, tavv. 25-27; Danilova I.E., *Dionissi*, pp. 102-110; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, pp. 47-49, tavv. 72, 73; Popov G.V., *Živopis' i miniatjura Moskvy serediny XV –*

načala XVI veka, pp. 111-112, tavv. 177-180; *Dionisij i iskusstvo Moskvy XV-XVI stoletij*, catalogo, p. 41, n. 35, tav. 38].

129. ALLIEVO DI DIONISIJ

I GIORNI DELLA SETTIMANA. Inizio del XVI secolo, cm 110x91. Mosca, Galleria Tret'jakov [12058]. Dalla collezione I.S. Ostrouchov (proveniente da Vologda). Stato di conservazione relativamente buono. L'icona è stata recentemente ripulita, e ne ha molto guadagnato. Si notano scrostamenti dello strato superficiale di colore. Le maggiori lacune si rilevano sul fondo e sulla cornice, dove è rimasto ben poco dell'oro originario. Bibliografia: Muratov P.P., *Drevnerusskaja ikonopis' v sobranii I.S. Ostrouchova*, pp. 24-25; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 281, pp. 342-344; [Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 50, tav. 80; Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 157, 158, p. 316].

130. SAN NIKOLA DI ZARAJSK CON SCENE DELLA VITA

Prima metà del XIV secolo, cm 128x75. Mosca, Galleria Tret'jakov [dr 46]. L'icona proviene dal villaggio di Pavlov presso Rostov Velikij. Lo stato di conservazione è relativamente buono. Si notano perdite dello strato superficiale di colore e insignificanti aggiunte di nuovo levkas. Bordi rifilati, bordo inferiore aggiunto in un secondo tempo. Fondo della parte centrale ocra, fondi dei riquadri bianchi. Si tratta di uno degli esempi di «primitivi» russi più spontanei ed espressivi. Bibliografia: Antonova V.I., «Moskovskaja ikona načala XIV v. iz Kiev i "Povest' o Nikole Zarajskom"», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij Dom) Akademii nauk SSSR*, XIII, M.-L. 1957, p. 383, fig. 3; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 164, pp. 205-206, tavv. 118-122; Rozanova N.V., *Rostovo-suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, tavv. 16-19; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tavv. 50, 51, 58, p. 301].

131. SALVATORE NON FATTO DA MANO D'UOMO

Prima metà del XIV secolo, cm 89x70. Mosca, Galleria Tret'jakov [25540]. Dalla chiesa della Presentazione al Tempio a Rostov Velikij, dove giunse da una chiesa in legno del rione di Boris e Gleb, bruciata all'inizio del XVIII secolo. Stato di conservazione buono. Si rilevano parziali lacune sul fondo bianco e sulla cornice. Due crepe verticali con aggiunte di nuovo fondo. Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 161, p. 201, tav. 114; Rozanova N.V., *Rostovo-suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, tav. 8; [Vzdornov G.I., *Živopis'*, p. 264].

132. SALVATORE CON APOSTOLI

Seconda metà del XIV secolo, cm 92x64. Mosca, Galleria Tret'jakov [dr 52]. L'icona è giunta alla Galleria Tret'jakov dal Museo d'arte regionale di Jaroslavl', dove a sua volta era arrivata probabilmente da Rostov. Lo stato di conservazione è mediocre. Molti scrostamenti dello strato superficiale di colore. Sui bordi superiore e inferiore e

anche sul sinistro si rilevano aggiunte di nuovo levkas e rinnovamento della pittura. Fondo e bordi ocra, nimbi giallo splendente. È una delle poche icone di Rostov (?) in cui si sente l'influenza bizantina. Il volto allungato del Salvatore è caratterizzato da una grande finezza. Bibliografia: [Drevnosti. *Trudy Komissii po sohranению drevnykh pamjatnikov imp. Moskovskogo archeologičeskogo obščestva*, t. IV, M. 1912, pp. 224-229 (proveniente da Plovni, proprietà di A.I. Musin-Puškin nei pressi di Rostov)]; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 167, pp. 208-209, tavv. 124, 125.

133. SAN NICOLA TAUMATURGO CON SCENE DELLA VITA

XV secolo, cm 122x80. Mosca, Galleria Tret'jakov [28747]. Dalla chiesa della Presentazione al Tempio a Rostov Velikij. Stato di conservazione relativamente buono. Parziali lacune della pittura originaria e perdite dello strato superficiale di colore. Aggiunte di nuovo levkas lungo le due crepe verticali e nella parte inferiore della tavola. Fondo della parte centrale verde pallido, nimbo bianco, fondi dei riquadri bianchi. La parte centrale è contornata da un ornamento di lettere alfabetiche che V.I. Antonova considera come un criptogramma non ancora decifrato, composto con i segni dell'alfabeto zyrjano. Le proporzioni eleganti e affusolate della figura a busto di Nicola, col suo volto fine, contrastano con le figure primitive e tarchiate delle scene marginali. Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 175, pp. 217-218.

134. NATIVITÀ DELLA MADRE DI DIO

Fine del XIV secolo, cm 32x24. San Pietroburgo, Museo russo [2131]. Dal monastero della Protezione della Madre di Dio a Suzdal'. Stato di conservazione buono. Copertura del XIV secolo in argento cesellato. Questa icona, assieme all'Odigitria dello stesso monastero, ha una particolare caratterizzazione stilistica, che ricorda più le opere della regione di Pskov e Novgorod che non quelle dei centri artistici della Russia centrale. Bibliografia: Dmitriev Ju.N., *Gos. Russkij muzej. Putevoditel'. Drevnerusskoe iskusstvo*, p. 35; SSSR. *Drevnye russkie ikony*, p. 26, ill. a p. 15; Rozanova N.V., *Rostovo-suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, tav. 48; [Vzdornov G.I., *Živopis'*, p. 356; Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka*, pp. 134-135, catalogo, n. 8, pp. 279-281, ill. a p. 386 e 387.

135. ARCANGELO MICHELE

Fine del XIV secolo, cm 86x63 (inserto, misura della tavola originaria 83x59). Mosca, Galleria Tret'jakov [12869]. Dalla chiesa della Resurrezione sul lago Mjačino a Novgorod, da cui giunse nella collezione S.P. Rjabušinskij. Stato di conservazione buono. Due crepe verticali, aggiustate con nuovo levkas. L'occhio sinistro è stato ridipinto dal restauratore. Sulla veste, sull'ala sinistra e sulla mano destra piccole aggiunte di nuovo levkas. Fondo e cornice argento. Benché l'icona provenga da Novgorod, essa si distacca sia per la maniera pittorica che per il colorito argenteo dal gruppo delle opere novgorodiane. N.P. Syčev tenderebbe a collegarla alla scuola di Vladimir-Suzdal', I.E. Grabar' e E.S. Smirnova a quella di Suzdal' [successivamente di Novgorod]. Questa

attribuzione può essere accettata solo con riserva, poiché non esistono molte icone di Suzdal' ad essa stilisticamente vicine che possano suffragare questa ipotesi. L'interpretazione del volto ricorda un po' l'icona di Boris e Gleb del Museo russo, come ha fatto giustamente notare N.P. Syčev, ma quest'ultima risale ad epoca più antica.

Bibliografia: Syčev N., «Ikona archangela Michaila iz sobranija S.P. Rjabušinskogo», in *Russkaja ikona*, 2, Spb. 1914, pp. 99-109; Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, p. 161, nota 70 (nel saggio «Andrej Rubl'ev»); Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 22, pp. 91-92, tav. 56; Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, p. 56, nota 98 a p. 53; Golejzovskij N. – Ovčinnikov A. – Jamščikov S., *Sokrovišča Suzdalja*, p. 107; Rozanova N.V., *Rostovo-suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, tav. 47; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 2, p. 291; Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, p. 98, catalogo, n. 23, pp. 230-232, ill. a p. 338].

136. SALVATORE

VERSO: MADRE DI DIO ODIGITRIA. Anni '60 del XIV secolo, cm 68x46. Mosca, Galleria Tret'jakov [12767]. Dal monastero della Protezione della Madre di Dio a Suzdal'. Stato di conservazione relativamente buono. Parziali scrostamenti dello strato superficiale di colore sul volto, le mani e la veste. Crepe verticali aggiustate con nuovo levkas. Nimbo giallo splendente, fondo paglierino, bordi rosa. La figura a busto di Cristo decora il recto dell'icona, mentre sul verso è raffigurata la Madre di Dio Odigitria. Il volto di Cristo ha un disegno raffinato che anticipa sotto molti aspetti il tipo del Salvatore rubleviano della Deesis «di Zvenigorod». L'artista che ha dipinto questa icona a due facce conosceva indubbiamente le migliori immagini bizantine. Come è noto, il principe di Suzdal' Konstantin Vasil'evič, dopo aver trasferito la capitale del suo principato da Suzdal' a Nižnij Novgorod nel 1350, collocò nella cattedrale della Trasfigurazione di questa città un'icona bizantina del Salvatore portata da Suzdal', e forse nella nostra icona si sentono gli echi di quella immagine. Bibliografia: Kondakov N.P., *Russkaja ikona*, t. IV, testo, parte 2, p. 329; Antonova V.I., «Ikonoğrafičeskij tip Perivlepty i russkie ikony Bogomateri v XIV veku», in *Iz istorii russkogo i zapadnoevropejskogo iskusstva*, pp. 109-110; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 170, pp. 211-212, Tav. 128, 129; Rozanova N.V., *Rostovo-suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, tav. 45.

137. PROTEZIONE DELLA MADRE DI DIO

Seconda metà del XIV secolo, cm 68x44. Mosca, Galleria Tret'jakov [12755]. Dal monastero della Protezione della Madre di Dio a Suzdal'. In cattivo stato di conservazione. Molte lacune e perdite dello strato superficiale di colore. Fondo bianco, bordi gialli. Per l'iconografia della Protezione v. la bibliografia riportata alla nota 19. Bibliografia: Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, p. 89; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 171, pp. 213-214; Rozanova N.V., *Rostovo-suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, tav. 44; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, tav. 32, p. 297].

138. PROFETA ELIA CON SCENE DELLA VITA

Fine del XIV secolo, cm 133x83. Nižnij Novgorod (Gor'kij), Museo di belle arti [3].

Dalla collezione G.M. Prjanišnikov a Gorodec sul Volga, dove giunse dalla chiesa del Profeta Elia dei vecchi-credenti della stessa città. Secondo gli studi di Ju.A. Olsuf'ev l'icona si trovava nel monastero dell'Esaltazione della Croce a Nižnij Novgorod, fondato nel XIV secolo. La conservazione di alcuni riquadri è abbastanza buona. Molte lacune nella parte inferiore della tavola. Crepe verticali aggiustate con nuovo *levkas*. Si tratta di una delle più antiche icone russe di Elia con scene della vita. Nei riquadri sono raffigurati: 1. la nascita di Elia e la visione di suo padre Sivach; 2. l'istruzione di Elia; 3. l'accusa dei pagani; 4. Elia nel deserto; 5. Elia a colloquio con Dio; 6. il sacrificio offerto dai sacerdoti pagani; 7. il sacrificio di Elia; 8. Elia invita i sacerdoti a convertirsi; 9. l'apparizione dell'angelo a Elia nel sonno; 10. la resurrezione del figlio della vedova; 11. il passaggio di Elia e Eliseo attraverso il Giordano. Nei riquadri numero 13, 14 e 15 erano forse rappresentati: Elia che si presenta al re Acab, il corpo di Acab ucciso trasportato nel carro e Elia che punisce i soldati del re. Nella parte centrale troviamo un insolito accostamento della Madre di Dio del Segno con due angeli e l'ascesa al cielo di Elia nel carro di fuoco. Il carro celeste è trainato da quattro cavalli alati, ed Elia, seduto nel carro, esprime la sua misericordia verso Eliseo. L'icona è dipinta in uno stile straordinariamente ardito ed energico, che non trova alcuna stretta analogia stilistica in tutta l'iconografia del XIV secolo. La sua maniera pittorica ampia e gli espressivi profili «continui» delle figure rammentano gli affreschi di Teofane il Greco, che lavorò nelle anni '80 a Nižnij Novgorod. I volti sono dipinti con mano decisa sul *sankir* scuro, gli occhi sono sottolineati da brillanti pennellate bianche. L'artista locale interpretò del tutto a suo modo l'arte di Teofane il greco, traducendola in un linguaggio formale più primitivo, ma conservandone al tempo stesso tutta l'espressività.

Bibliografia: Mneva N.E., *Drevnerusskaja živopis' Nižnego Novgoroda*, p. 32; [Rostovo-suzdal'skaja škola živopisi, catalogo, M. 1967, p. 87, n. 31, ill. a p. 43]; Vzdornov G., *O živopisi Severo-Vostočnoj Rusi XII-XV vekov*, tavv. 76-79; [Balakin P., «Živopisnyj pamjatnik geroičeskoj epochi», in *Iskusstvo*, 1982, 6, pp. 67-70].

139. DEESIS

Seconda metà del XV secolo, cm 102x90. Mosca, Galleria Tret'jakov [12124].

Dalla collezione I.S. Ostrouchov. Stato di conservazione buono. Normalmente attribuita alla scuola di Novgorod, finché N.E. Mneva non la collegò con argomentazioni convincenti a Nižnij Novgorod. La *Deesis*, dipinta su un'unica tavola, aveva ai lati le figure degli arcangeli Michele e Gabriele (oggi conservate al Museo di Nižnij Novgorod). P.P. Muratov scrisse giustamente che l'autore di questa icona aveva «una personalità se non molto spiccata, almeno significativa, e soprattutto originale».

Bibliografia: Muratov P.P., *Drevnerusskaja ikonopis' v sobranii I.S. Ostrouchova*, pp. 10-11; Mneva N.E., *Drevnerusskaja živopis' Nižnego Novgoroda*, p. 34; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 123, pp. 169-170.

140. SANTI BORIS E GLEB

Inizio del XIV secolo, cm 154x104. Kiev, Museo di arte russa [2-1].

Dalla chiesa dell'Ascensione del monastero di San Savva sul fiume Višera, fondato del XV secolo da oriundi di Tver'. Da qui l'icona giunse nella collezione P.I. Charitonenko, conservata a suo nome nella chiesa del villaggio di Natal'evka, governatorato di Char'kov. Lo stato di conservazione è relativamente buono. Molte piccole stuccature e riparazioni nei punti danneggiati. Del fondo argento originario è rimasto ben poco. Su di esso è stato steso nel XIV (?) secolo un fondo rosso, che è stato asportato nel restauro. I nimbi, le fibule e le impugnature delle spade erano incrostati di pietre preziose (si vedono le tracce incavate). Meglio di tutto si sono conservati i volti, con brusche lumeggiature applicate come sottili linee bianche (questo metodo ricorda un po' le porte regali di Tver' della Galleria Tret'jakov, v. n. 142). L'icona viene normalmente attribuita alla scuola di Novgorod, ma il suo colorito è completamente diverso dalle opere dei maestri novgorodiani. G.I. Vzdornov (il suo saggio dedicato a questa icona non è stato pubblicato) cercò per primo di accostarla alle opere di Tver'. Benché graviti più verso l'arte del XIII secolo, essa tuttavia non può essere stata eseguita prima dell'inizio del XIV secolo.

Bibliografia: Onasch K., *Ikonen*, tav. 20, pp. 353-354; Černogubov N.N., «Ikona "Boris i Gleb" v Kievskom muzei russkogo iskusstva», in *Drevnerusskoe iskusstvo XV – načala XVI veka*, pp. 285-290; Popov G.V., «Puti razvitiia tverskogo iskusstva v XIV – načale XVI veka (živopis', miniatjura)», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilikaščich k nej knjažestvu XIV-XVI vv.*, p. 314; [Evseeva L.M. – Kočetkov I.A. – Sergeev V.N., *Živopis' drevnej Tveri*, M. 1974, pp. 10-12, tavv. 1-3; Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka*, pp. 32-41, catalogo, n. 1, pp. 252-259, ill. alle pp. 371-375].

141. NATIVITÀ DI CRISTO.

RESURREZIONE DI LAZZARO. ASCENSIONE.

Metà del XV secolo, cm 103x81; 103x80; 102x81. Mosca, Galleria Tret'jakov [17297, 22039] e San Pietroburgo, Museo russo (Resurrezione di Lazzaro) [2723].

Stato di conservazione buono, salvo lacune sul bordo inferiore delle icone. Provenienti dalla cattedrale di Tver', dove giunsero dalla cattedrale della Resurrezione a Kašin. Le icone facevano parte dell'ordine delle feste dell'iconostasi, del quale sono rimasti anche la *Presentazione al Tempio*, il *Battesimo* (Museo russo), l'*Ingresso in Gerusalemme* e la *Discesa agli inferi* (Galleria Tret'jakov). A quella stessa iconostasi appartenevano undici icone della *Deesis* e nove del registro dei *profeti* (Museo russo) con la *Madre di Dio del Segno* al centro (Galleria Tret'jakov). All'iconostasi della cattedrale dell'Ascensione lavorarono molti maestri, che si trovavano sotto l'influsso incrociato di Mosca e Novgorod. La maggior parte di questi maestri doveva essere originaria del luogo, giacché le icone delle feste sono caratterizzate da uno stile e da una struttura compositiva particolari.

Bibliografia: Protasov N.D., «Kašinskie pamjatniki», in *Izvestija Rossijskoj akademii istorii material'noj kul'tury*, t. 1, Pg. 1921, pp. 32-40; *Masterpieces of Russian Painting*, tav. XXXI, p. 116; Dmitriev Ju.N., «Kašinskie pamjatniki», in *Soobščeniia Gos. Russkogo muzeja*, II, L. 1947, pp. 43-45; Voronin N.N. – Lazarev V.N., «Iskusstvo srednerusskich knjažestv XIII-XV vekov», in *Istorija russkogo iskusstva*, t. III, pp. 32, 34, 36, ill. alle pp. 35, 37, 39; Onasch K., *Ikonen*, tav. 115, p. 393; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog*

drevnerusskoj živopisi, t. 1, n. 207, pp. 240-242, tavv. 149, 150; Popov G.V., «Puti razvitiia tverskogo iskusstva v XIV – načale XVI veka (živopis', miniatjura)», pp. 348-350; [Evseeva L.M. – Kočetkov I.A. – Sergeev V.N., *Živopis' drevnej Tveri*, pp. 41-45, tavv. 56-68; Popov G.V., «Kašinskij čin i kul'tura Tveri serediny XV veka», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy i atribucii*, pp. 223-262; Guseva E.K., «Ob ikone "Znamenie" iz Kašinskogo čina», *ibid.*, pp. 263-272; Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka*, pp. 150-174, catalogo, n. 14-16, ill. alle pp. 404-432, con in appendice articolo di S.I. Golubev «K voprosu o proischoždenii kašinskogo ikonostasa» alle pp. 366-368].

142. PORTE REGALI CON LE IMMAGINI DEI SANTI

GIOVANNI CRISOSTOMO E BASILIO IL GRANDE

Seconda metà del XIV secolo, cm 111,5x36; 111,5x35. Mosca, Galleria Tret'jakov [12002 e 29560].

L'anta sinistra proviene dalla collezione I.S. Ostrouchov, la destra dal Museo di storia e architettura di Tver'. Lo stato di conservazione è buono. Si notano scrostamenti della pittura nella parte inferiore (nell'anta destra è stato refilato un pezzetto della tavola). La parte superiore delle porte non si è conservata. Fondo giallo con contorno nero. Il professor N.M. Karpinskij ha rilevato nelle scritte elementi slavo-meridionali. Le porte regali, che i paleografi sono inclini a datare verso la fine del XIV secolo, indicano chiaramente come Tver' fosse arretrata nel suo sviluppo artistico rispetto a Mosca.

Bibliografia: Muratov P.P., *Drevnerusskaja ikonopis' v sobranii I.S. Ostrouchova*, pp. 12-13; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 199, pp. 233-235, tavv. 138, 139; Popov G.V., «Puti razvitiia tverskogo iskusstva v XIV – načale XVI veka (živopis', miniatjura)», pp. 320-322; [Evseeva L.M. – Kočetkov I.A. – Sergeev V.N., *Živopis' drevnej Tveri*, p. 18, tavv.

10, 11; Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka*, pp. 70-77, catalogo, n. 4, pp. 265-268, ill. alle pp. 378 e 379].

143. SANT'IPAZIO DI GANGRA CON SCENE DELLA VITA

Prima metà del XV secolo, cm 112x81. Mosca, Galleria Tret'jakov [6135].

Provenienza ignota. Stato di conservazione buono, salvo lacune dell'oro sul fondo e sulla cornice. L'icona è stata attendibilmente attribuita da N.E. Mneva al gruppo delle opere di Tver'. Ipazio di Gangra è un santo raffigurato molto raramente nell'iconografia russa. Nelle scene marginali dell'icona è illustrato l'apocrifo delle «sette morti» di Ipazio (v.: Tichonravov N., *Pamjatniki otrečennoj russkoj literatury*, II, M. 1863, pp. 121-145). Il racconto si sviluppa in questa sequenza: 1. Ipazio ammaestra il clero di Gangra; 2. i soldati entrano in chiesa per scortare Ipazio dall'imperatore; 3. Ipazio davanti all'imperatore; 4. Ipazio battezza i pagani. 5. Ipazio risuscita la moglie dell'egemone; 6. Ipazio doma con la croce il «profondo» serpente uscito dal mare; 7. Ipazio viene arrostito «come un pesce»; 8. Ipazio viene trascinato sulle rocce dai cavalli; 9. Ipazio viene arso nella statua di un bue fusa in rame; 10. Ipazio scaccia il demonio; 11. Ipazio viene sepolto vivo e gli versano lo stagno in gola; 12. Ipazio in prigione ha la visione del Salvatore; 13. Ipazio viene bollito in pentola; 14. Ipazio viene mutilato delle mani e dei piedi; 15. Ipazio davanti all'egemone; 16. La settima morte di Ipazio per lapidazione.

Bibliografia: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. 1, n. 204, pp. 238-239, tavv. 147, 148; Popov G.V., «Puti razvitiia tverskogo iskusstva v XIV – načale XVI veka (živopis', miniatjura)», pp. 328-330; [Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka*, pp. 222, 226-227, catalogo, n. 26, ill. alle pp. 224, 225 e 447-451].

NOTE AL TESTO

- ¹ Matisse, *Sbornik statej o tvorčestve*, M. 1958, p. 98.
- ² V. su di lui: Ajnalov D.V., «Značenie F.I. Buslaeva v nauke istorii iskusstva», in *Izvestija Obščestva archeologii, istorii i etnografii pri imp. Kazanskom universitete*, t. XIV, 4, Kazan' 1898, pp. 393-405; Alpatov M.V., «Iz istorii russkoj nauki ob iskusstve», in Alpatov M.V., *Etjudy po istorii russkogo iskusstva*, I, M. 1967, pp. 9-25.
- ³ Buslaev F.I., «Obščie ponjatija o russkoj ikonopisi», in Buslaev F.I., *Soč.*, t. I, Spb. 1908, p. 32.
- ⁴ Buslaev F.I., «O narodnoj poezii v drevnerusskoj literature», in Buslaev F.I., *Soč.*, t. II, Spb. 1910, p. 31.
- ⁵ *Ibid.*, pp. 31-32.
- ⁶ *Ibid.*, p. 4.
- ⁷ Buslaev F.I., *Obščie ponjatija o russkoj ikonopisi*, p. 41.
- ⁸ Per un ulteriore approfondimento cfr.: Muratov P., «Vystavka drevnerusskogo iskusstva v Moskve», in *Starje gody*, 1913, aprile, pp. 31 ss.; Id., «Otkrytija drevnego russkogo iskusstva», in *Sovremennye zapiski*, XIV, Parigi 1923, pp. 197-218; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi [v Gos. Tret'jakovskoj galereji]*, t. I, M. 1963, pp. 10 ss.; [Gordienko E.A., «Istorija obrazovanija i izučenijsa novgorodskogo sobranija drevnerusskoj živopisi», in *Musej*, I, M. 1980, pp. 161-172]. Per i titoli delle opere di critica d'arte citati nel testo si rimanda il lettore alla bibliografia generale, organizzata in ordine alfabetico.
- ⁹ V. Kirpichnikov A., «Vospominanijsa o G.D. Filimonove», in *Archeologičeskie izvestija i zametki*, 1989, n. 11-12, pp. 360-368.
- ¹⁰ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, pp. 15-19.
- ¹¹ *Ibid.*, pp. 19-21; Ščerkotov N.M., «Odin iz "posvjščennyh"», in *Sredi kollekcionerov*, 1921, n. 2 (luglio), pp. 7-9; Grabar' Igor', «Glaz» [su I.S. Ostrouchov], *ibid.*, pp. 9-10.
- ¹² Gric T. – Chardžiev N., «Matiss v Moskve», in *Matiss. Sbornik statej o tvorčestve*, M. 1958, pp. 96-119.
- ¹³ V. Lasareff V., «La méthode de collaboration des maîtres byzantins et russes», in *Classica et Mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire*, XVII, Mélanges C. Hoeg., Copenhagen 1936,

- pp. 75-90; [ed. russa: Lazarev V.N., «O metode sotrudničestva vizantijskich i russkich masterov», in Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, M. 1970, pp. 140-149].
- ¹⁴ Questa impostazione del problema non ha niente in comune con la teoria sostenuta da A.N. Grabar' (Grabar, *L'art du Moyen Age en Europe Orientale*, Parigi 1968, p. 155), che mette in dubbio la possibilità di datare le icone basandosi sullo stile. Senza l'impiego dell'analisi stilistica non esisterebbe una storia scientifica dell'iconografia antica russa.
- ¹⁵ V. Mneva N.E., «Drevnerusskaja živopis' Nižnego Novgoroda», in *Gos. Tret'jakovskaja galereja. Materialy i issledovanija*, II, M. 1958, pp. 28-36; Vzdornov G., «O živopisi Severo-Vostočnoj Rusi XII-XV vekov», in *Iskusstvo*, 1969, n. 10, p. 62; Rozanova N.V., *Rostovo-suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*. Album, M. 1970, tavv. 76-108.
- ¹⁶ V. *Musej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rubleva. Živopis' drevnej Tveri*, catalogo, M. 1970; [Vzdornov G.I., «Živopis'», in *Očerki russkoj kul'tury XII-XV vekov*, parte 2, *Duchovnaja kul'tura*, M. 1970, pp. 268, 272, 274 e 356, 358]; Popov G.V., «Puti razvitijsa tverskogo iskusstva v XIV – načale XVI vv. (živopis', miniatjura)», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilježičich k nej knjažestvu. XIV-XVI vv.*, M. 1970, pp. 310-358; Evseeva L.M. – Kočetkov I.A. – Sergeev V.N., *Živopis' drevnej Tveri*, M. 1974; [Popov G.V., «Tverskaja ikonopis' XIV v. i paleologovskij stil'», in *Srednevekovoe iskusstvo. Rus'. Gruzija*, M. 1978, pp. 176-192; Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka*, M. 1979].
- ¹⁷ V. *Rostovo-suzdal'skaja škola živopisi* [Catalogo della mostra alla Galleria Tret'jakov], M. 1967, cfr. osservazioni critiche nel mio articolo «O nekotorych problemach v izučenijsa drevnerusskogo iskusstva» (Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 308-309); [Baldina O.D., «Dve ikony rostovskoj školy živopisi», in *Sovetskaja archeologija*, 1968, n. 3, pp. 172-179]; Vzdornov G., *O živopisi Severo-Vostočnoj Rusi XII-XV vekov*, pp. 59-60; [Id., *Živopis'*, pp. 263-268, 354-356]; Golejzovskij N. – Ovčinnikov A. – Jamičikov S., *Suzdal'. Musej* [M. 1968];

- Rozanova N.V., *Rostovo-suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, album, tavv. 15-43; Pucko V., «Zametki o rostovskoj ikonopisi vtoroj poloviny XV veka», in *Byzantinoslavica*, XXXIV, 2, Praga 1973, pp. 199-210; [Živopis' Rostova Velikogo, catalogo, a cura S. Jamičikov, M. 1973].
- ¹⁸ V. Durylin S., «Drevnerusskaja ikonopis' i Oloneckij kraj», in *Izvestija Obščestva izučenijsa Oloneckoj gubernii*, n. 5-6, Petrozavodsk 1913, pp. 33-45; [Jamičikov S., *Živopis' drevnej Karelii*, Petrozavodsk 1966]; Smirnova E.S., *Živopis' Obonez'ja XIV-XVI vekov*, M. 1967; *Archangel'skij musej izobrazitel'nyh iskusstv. Iskusstvo drevnego Severa. Po zalam museja*, articolo introduttivo di V. Solomina, Archangel'sk 1967; Reformatskaja M.A., *Severnye pis'ma*, M. 1968 [sui materiali della mostra «Maniere del Nord», svoltasi tra la fine del 1964 e l'inizio del 1965 alla Galleria Tret'jakov]; *Živopis' drevnej Karelii*, catalogo, M. 1968; Yamshchikov S., *Karelia. Museum*, M. 1970; [Kočetkov I., «Novye otkrytija drevnej živopisi», in *Tvorčestvo*, 1972, n. 9, pp. 17-20 (panoramica della mostra «L'arte della Russia settentrionale nei secoli XVI-XVIII», svoltasi nel 1971 al Museo di arte antica russa Andrej Rubl'ev); Smirnova E.S. – Jamičikov S.V., *Drevnerusskaja Živopis'. Novye otkrytija. Živopis' Obonez'ja XIV-XVIII vekov*, L. 1974; Vzdornov G.I., «O severnyh pis'mach», in *Sovetskoe iskusstvoznanie*, '80/1, 1981, pp. 44-69].
- ¹⁹ Lesjučevskij V.I., «Vyšgorodskij kul't Boris i Gleba v pamjatnikach iskusstva», in *Sovetskaja archeologija*, 1946, n. 8, pp. 225-249; Smirnova E.S., «Otraženie literaturnykh proizvedenij o Borise i Glebe v drevnerusskoj stankovoj živopisi», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij dom) Akademii nauk SSSR*, XIV, M.-L. 1958, pp. 312-327; Porfiridov N.G., «O putjah razvitijsa chudožestvennyh obrazov v drevnerusskom iskusstve», in *ibid.*, XVI, M.-L. 1960, pp. 44-48; Poppe A.V., «O roli ikonografičeskich izobraženij v izučenijsa literaturnykh proizvedenij o Borise i Glebe», in *ibid.*, XXII, M.-L. 1966, pp. 24-45; Nikolaeva T.V., «Rjazanskaja ikona s izobraženiem Borisa i Gleba», in *Slavjane i Rus'. Sbornik statej k 60-letiju Akademika B.A. Rybakova*, M. 1968, pp. 451-458; [Aleškovskij M.Ch., «Russkie glebodorisovskie enkolpiony 1072-1150 godov», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura domongol'skoj Rusi*, M. 1972, pp. 104-125].
- ²⁰ V. [Pokrovskij N.V., *Sijskij ikonopisnyj podlinnik*, II ed., Spb. 1896 (nella collana «Pamjatniki drevnerusskoj pis'mennosti», CXIII), pp. 88-92; Uspenskij A., «Pokrov Presvjatoj Bogorodicy» (nota iconografica), in *Moskovskie cerkovnye vedomosti*, 1902, n. 39, pp. 449-452; Kondakov N.P., Recensione al testo di N.P. Lichačev, *Materialy dlja istorii russkogo ikonopisanija. Atlas*, (parti I-II, Spb. 1906), in *Žurnal Ministerstva narodnogo prosvěščenija*, 1907, aprile, rubrica «Kritika i bibliografija», p. 421-425]; Kondakov N.P., *Ikonografija Bogomateri*, t. II, Pg. 1915, pp. 56-59, 92-103; Id., *Russkaja ikona*, t. III, testo, parte I, Praga 1931, pp. 152-154, 181 e t. IV, testo, parte 2, Praga 1933, pp. 262-263, 329; Myšlavec J., «Dve ikony Pokrova», in *Byzantinoslavica*, VI, Praga 1935-1936, pp. 191-212; Lathoud R., «Le thème iconographique du "Pokrov" de la Vierge», in *L'art byzantin chez les slaves*, II, Parigi 1933, pp. 302-314; Id., «Le thème iconographique du "Pokrov" de la Mère de Dieu. Origines, variantes», in *Academia Mariana Internat. Alma Socia Christi*, v, Roma 1952, pp. 54-68; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 38, p. 102,

- tav. 50; Voronin N.N., «Iz istorii russko-vizantijskoj cerkovnoj bor'by XII v.», in *Vizantijskij vremennik*, 26, M. 1965, pp. 208-218; [Wortley J., «Hagia Skepe and Pokrov Bogoroditsi. A Curious Coincidence», in *Analecta Bollandiana*, 89, 1971, pp. 149-154].
- ²¹ Le prime testimonianze di questo tipo iconografico si trovano già a Bisanzio e in Serbia, ma esso raggiunse il pieno sviluppo solo in terra russa. V. Pokrovskij N.V., *Evangelie v pamjatnikach ikonografii, preimuščestvenno vizantijskich i russkich*, Spb 1892 (= «Trudy VIII archeologičeskogo s'ezda v Moskve», 1890, t. I) pp. 88-89; Millet H., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile...*, Parigi 1916, pp. 163-169; [Stefănescu I.D., «L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient», II, in *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales*, III, Bruxelles 1935, pp. 504-506; Djurić V.J., «Portrety v roždestvenskich stichirach», in *Vizantijskij Južnye slavjane i drevnjaja Rus'. Zapadnaja Evropa. Iskusstvo i kul'tura*, M. 1973, pp. 244ss.].
- ²² V. Filimonov G., «Ikona "O Tebe raduetsja"», in *Vestnik Obščestva drevnerusskogo iskusstva pri moskovskom Puškinskom muzeje*, 1874, 4-5, sez. «Smes'», pp. 38-39; Kondakov N.P., *Russkaja ikona*, t. IV, testo, parte 2, pp. 291-293; Myšlavec J., «Liturgičeskie hymny jako nāmety ruskich ikon», in *Byzantinoslavica*, III, Praga 1931, pp. 491-496; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 149, p. 190, tavv. 101-103. Tutte le icone di questo tipo illustrano l'inno che canta «In Te si rallegra, o Piena di grazia, ogni creatura, la schiera degli angeli e il genere umano, tempio santificato e paradiso spirituale...». Nella Rus' questo tipo iconografico era chiamato anche *Le lodi della Madre di Dio*.
- ²³ Trubeckoj E.N., *Umozrenie v kraskach. Vopros o smysle žizni v drevnerusskoj religioznoj živopisi*, M. 1916, p. 12, 43.
- ²⁴ V. Malickij N.V., *Drevnerusskie kul'ty sel'chochozjaistvennyh svjatyh po pamjatnikam iskusstva*, L. 1932 (= «Izvestija Gos. Akademii istorii material'noj kul'tury», t. XI, 10).
- ²⁵ V. Ostrogorskij G., «Les décisions du "Stoglav" concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine», in *L'art byzantin chez les slaves*, I, Parigi 1930, pp. 393-410.
- ²⁶ V. Andreev N.E., «O "Dele d'jaka Viskovatogo"», in *Seminarium Kondakovianum*, v, Praga 1932, pp. 191-242.
- ²⁷ «Spisok s gramoty svjatejšich trech patriarchov. V. Materialy dlja istorii ikonopisanija v Rossii». Soobščeno P.P. Pekarskim, in *Izvestija imp. Archeologičeskogo Obščestva*, t. V, Spb. 1864, col. 321 [testo riportato in traduzione libera]. Cfr. Dmitriev Ju.N., «Teorija iskusstva i vzgljady na iskusstvo v pis'mennosti drevnej Rusi», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij dom) Akademii nauk SSSR*, IX, M.-L. 1953, p. 103.
- ²⁸ Quando Josif di Volokolamsk litigò con il principe Fëdor Borisovič di Volokolamsk, questi, nel tentativo di placarlo, gli donò delle icone dipinte da Rubl'ev e Dionisij. V. *Žitie prepodobnogo Josifa Volokolamskogo, sostavlennoe Savvoju, episkopom Kručickim*, M. 1865, p. 40.
- ²⁹ Cit. nella versione di F.I. Buslaev in Buslaev F.I., *Soč.*, t. I, pp. 7-8.
- ³⁰ *Žitie protopopa Avvakuma, im samim napisannoe, i drugie ego sočinenija*, red. introd. e commento di N.K. Gudžij, ed. Akademia, M. 1934, pp. 208, 210, 211, 213. Cfr. Andreev N., «Nicon and Avvakum on Icon-Painting», in *Revue des études slaves*, t. 38,

Parigi 1961, pp. 37-44; Robinson A.N., «Ideologija i vsečnost» (Vzgljady Avvakuma na izobrazitel'noe iskusstvo), in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij dom) Akademii nauk SSSR*, xxii, pp. 353-381.

³⁰ Onasch K., *Ikonen*, Berlin 1961, p. 13.

³¹ V. Florenskij P.A., «Obratnaja perspektiva», in *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. universiteta*, n. 198 («Trudy po znakovym sistemam», iii), Tartu 1967, pp. 381-416 (ed. ital. *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma 1983); Žegin L.F., *Nekotorye prostranstvennye formy v drevnerusskoj živopisi*, in *Drevnerusskoe iskusstvo. XVII vek*, M. 1964, pp. 175-214; [Id., «Ikonnye gorki». Prostranstvenno-vremennoe edinstvo živopisnogo proizvedenija», in *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. universiteta*, n. 181 («Trudy po znakovym sistemam», ii), Tartu 1965, pp. 231-247; Uspenskij B.A., «K sisteme peredači izobraženija v russkoj ikonopisii», in *ibid.*, p. 248-257; Žegin L.F., *Jazyk živopisnogo proizvedenija (Uslovnost' drevnego iskusstva)*, M. 1970; Saltykov A.A., «O prostranstvennyh otnošenijach v vizantijskoj i drevnerusskoj živopisi», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Zarubežnye svjazy*, M. 1975, pp. 398-413; Raušebach B.V., «O perspektive v drevnerusskoj živopisi», in *ibid.*, pp. 414-440; Id. *Prostranstvennye postroenija v drevnerusskoj živopisi*, M. 1975].

³² V. Ostašenko E.Ja., «Architekturnye fony v nekotorych proizvedenijach drevnerusskoj živopisi XIV veka», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i priležajščich k nej knjažestv. XIV-XVI vv.*, pp. 275-309.

³³ *Iže vo svjatyh otca našego avvy Isaaka Sirijanina Slova podvižničeskije*, M. 1858, p. 299.

³⁴ Cfr. Onasch K., *Die Ikonenmalerei*, Lipsia 1968, pp. 46-50.

³⁵ Questo aspetto è acutamente evidenziato da Roger Fry. V. Fry R., «Russian Icon-Painting Western-European Point of View», in *Masterpieces of Russian Painting*, a c. M. Farbman, Londra 1930, pp. 36-38, 48.

³⁶ Ščekotov N.M., «Nekotorye čerty stilja russkich ikon XV veka», in *Starye gody*, 1913, aprile, p. 41.

³⁷ Sulla tecnica dell'iconografia antica russa si può trovare notizie in tutte le opere generali dedicate all'icona russa. Questo problema è affrontato ottimamente in V.V. Filatov, che tiene conto di tutte le recenti scoperte nel corso dei restauri (Filatov V.V., *Russkaja stankovaja tempnaja živopis'. Teknika i restauracija*, M. 1961, pp. 5-29). Anche nella nostra esposizione ci atterremo alle sue conclusioni. Cfr. Simoni P., *K istorii obichoda knigopisca, perepletčika i ikonnoho pisca pri knižnom i ikonnom stroenii*, 1 ed. [Spb.] 1906 (nella collana «Pamjatniki drevnej pis'mennosti i iskusstva», CI-XI); Ščavinskij V.A., *Očerki po istorii tehniki živopisi i tehnologii krasok v drevnej Rusi*, L. 1935 (= «Izvestija Gos. Akademii istorii material'noj kul'tury», n. 115); [Kuznecova L.V., «O pigmentach drevnerusskoj tempnoj živopisi», in *Chudožestvennoe nasledie. Čtenie, issledovanie, restauracija*, n. 3 (33), M. 1977, pp. 63-82. V. anche Percev N.V., «O nekotorych priemach izobraženija lica v drevnerusskoj stankovoj živopisi XII-XIII vv.», in *Soobščeniya Gos. Russkogo muzeja*, VIII, L. 1964, pp. 89-92; Saltykov A.A., «"Dobroe masterstvo" drevnerusskoj živopisi», in «Slovo o polku Igoreve». *Pamjatniki literatury i iskusstva XI-XVII vekov*, M. 1978, pp. 238-250; Jakovleva A.I., «Priemy ličnogo pis'ma v russkoj živopisi konca XII – načala XIII v.», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naja živopis' XI-XVII vv.*, M. 1980, pp. 34-44].

³⁸ Antonova V.I., *Zametki o rostovo-suzdal'skoj škole živopisi*, in *Rostovo-suzdal'skaja škola živopisi* [Catalogo della mostra alla Galleria Tret'jakov], p. 12; [v. anche: Vzdornov G.I., «Zametki o sofijskich svjatschach», in *Byzantinoslavica*, XI, 2, Praga 1979, pp. 218-219].

³⁹ V. Lazarev V.N., «O metode raboty v rubljevskoj masterskoj», in *Doklady i soobščeniya filologičeskogo fakul'teta Moskovskogo universiteta*, I, M. 1946, pp. 60-64 [lo stesso testo è riportato anche in: Lazarev V.N., *Vizantijskoe i drevnerusskoe iskusstvo. Stat'i i materialy*, M. 1978, pp. 205-210].

⁴⁰ V. Tic A.A., «Nekotorye zakonomernosti kompozicii ikon Rubleva i ego školy», in *Drevnerusskoe iskusstvo XV – načala XVI vekov*, M. 1963, pp. 22-53; Vagner G.K., «O proporcijach v moskovskom zodičestve epohi Andreja Rubleva», in *ibid.*, pp. 54-74; Gusev N.V., «Nekotorye priemy postroenija kompozicii v drevnerusskoj živopisi XI-XVII vekov», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Novgoroda*, M. 1968, pp. 126-139; Onasch K., *Die Ikonenmalerei*, pp. 66ss.; [Kišilov N.B., «O nekotorych principach geometričeskogo postroenija ikony», in *Soobščeniya Vsesojuznoj central'noj naučno-issledovatel'skoj laboratorii po konservacii i restauracii muzejnyh chudožestvennyh cennostej*, 30, M. 1975, pp. 71-82, tavv. 1-21; Želochovceva E.F., «Geometričeskije struktury v architekture i živopisi drevnej Rusi», in *Estestvenno-naučnye znaniya v drevnej Rusi*, M. 1980, pp. 48-63].

⁴¹ Soprattutto gli studiosi di storia dell'architettura antica russa. V. Afanas'ev K., *Postroenie architekturnoj formy drevnerusskimi zodičimi*, M. 1961; [v. anche: Kišilov N.B., «Teoretičeskije predposylki k vosstanovleniju i rekonstrukcii ikony i freski», in *Vsesojuznaja konferencija "Teoretičeskije principy restauracii drevnerusskoj stankovoj živopisi". Doklady, soobščeniya, vystuplenija učastnikov konferencii i prinjatye rešenija*, Moskva, 18-20 nojabrja 1968 g., M. 1970, pp. 175-185].

⁴² V. Alpatoff M. – Lasareff V., «Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche», in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, vol. XLVI, fasc. II, Berlino 1925, pp. 140-155 [testo russo: «Vizantijskaja ikona komninovskoj epohi», in Lazarev V.N., *Vizantijskoe i drevnerusskoe iskusstvo. Stat'i i materialy*, pp. 9-29]; Anisimov A.I., *Vladimirskaja ikona Božiej Materi*, Praga 1928; Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 204, 257 (con bibliografia aggiornata).

⁴³ V. Al'šic D.N., «Čto označae "Pirogoščaja" russkich letopisej i Slova o polku Igoreve», in *Issledovanija po otečestvennomu istočnikovedeniju. Sbornik statej, posvjatščennych 75-letiju prof. S.N. Valka*, M.-L. 1964 (= «Trudy Leningradskogo otdelenija Instituta istorii Akademii nauk SSSR», n. 7), pp. 475-482.

⁴⁴ Poln. sobr. russkich letopisej, t. I, Spb. 1846, p. 148.

⁴⁵ Si è conservata una fonte dalla quale risulta che il monaco Varlaam, del monastero delle Grotte, recatosi a Costantinopoli negli anni '60 dell'XI secolo, ne abbia riportato delle icone. V. *Paterik Kievskogo Pečerskogo monastyra*, red. D.I. Abramovič, ed. Archeografičeskaja komissija, Spb. 1911 (nella collana «Pamjatniki slavjano-russkoj pis'mennosti», II), p. 32.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 121-123. [Su Alimpij v. anche: Uspenskij M.I. e V.I., *Zametki o drevnerusskom ikonopisanii. Izvestnye ikonopisy i ich proizvedenija*, t. Sv. Alimpij, II. Andrej Rubl'ev, Spb. 1901, pp. 3-33; Pucko V., «Kievskij chudožnik XI veka Alimpij Pečerskij». (Po skazaniju Polikarpa i dannym archeologičeskich issledovanij), in *Wiener slavistisches Jahrbuch*, 25, 1979, pp. 63-88].

⁴⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁸ Lasareff V., «Trois fragments d'épistyles et le templon byzantin», in «Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περ. Δ', τόμ. Δ', Τμητικὸς Γ. Σωτηρίου, Ἀθήναι 1964, pp. 130, 131, 138, 139; [v. anche l'ed. russa: Lazarev V.N., «Tri fragmenta raspisnyh epistiliev i vizantijskij templon», in Lazarev V.N., *Vizantijskaja živopis'. Sbornik stat'ej*, M. 1971, pp. 122, 124-125, 127].

⁴⁹ Golubinskij E.E., *Istorija russkoj cerkvi*, t. I, seconda metà del tomo, M. 1904, pp. 215-216.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 215.

⁵¹ *Ibid.*, p. 216.

⁵² Lazarev V.N., «Dva novych pamjatnika russkoj stankovoj živopisi XII-XIII vekov». (K istorii ikonostasa), in Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 128-139. Nel *Paterik* del monastero delle Grotte di Kiev si racconta che un uomo devoto, avendo costruito una cappella domestica, ordinò ad Alimpij cinque grandi icone della *Deesis* per adornarla (*Paterik Kievskogo Pečerskogo monastyra*, ed. Archeografičeskaja komissija, p. 123). Si tratta evidentemente di questa *Deesis*, già divisa in cinque icone distinte.

⁵³ *Akty Russkogo na sv. Afone monastyra sv. velikomučenika i celitelja Pantelejmona*, Kiev 1873, pp. 50-67.

⁵⁴ Lazarev V.N., «O rospisi Sofii Novgorodskoj», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Novgoroda*, p. 58 [v. anche in: Lazarev V.N., *Vizantijskoe i drevnerusskoe iskusstvo. Stat'i i materialy*, p. 169].

⁵⁵ Poln. sobr. russkich letopisej, t. VI, *Sofijskie letopisi*, Spb. 1853, pp. 87-89.

⁵⁶ Smimova E.S., Recensione al testo di V.N. Lazarev, *Freski Staroj Ladogi* (M. 1960), in *Vizantijskij vremennik*, 24, M. 1964, pp. 223-224 (con riferimento alla conferenza di M.K. Karger del 1958). Questa ipotesi rimane, a mio avviso, assai dubbia. Difficilmente il cronista citava un artigiano col patronimico (e gli artisti erano considerati al pari degli artigiani!). Il patronimico in -ič era generalmente riservato a personaggi appartenenti a ceti sociali più elevati. Perciò sono incline a pensare che la cronaca si riferisca al greco Petrovič, che probabilmente godeva di grande notorietà.

⁵⁷ Cfr. l'icona costantinopolitana di San Nicola del XI secolo, nella collezione del monastero del Sinai (*Frühe Ikonen*, Vienna-Monaco 1965, tav. 15).

⁵⁸ «Letopis' Bogoljubova monastyra s 1158 po 1770 god, sostavlennaja po monastyrskim aktam i zapisjam nastojatelem odnoj obiteli igumenom Aristarchom v 1767-1769 godach», in *Čtenija v Obščestve istorii i drevnostej rossijskich*, 1878, vol. I, p. 3. Si narra qui in maniera molto metaforica di come ad Andrej apparve la stessa santissima Madre di Dio, «che intercede ardentemente per tutto il mondo, chiaramente ritta nella sua tenda, con un cartiglio nella destra...». Come gli era stato comandato dalla Madre di Dio, Andrej «chiamò i più esperti isografi» e ordinò loro di dipingere l'icona della Madre di Dio così come ella gli era apparsa.

⁵⁹ V. Lazarev V.N., «Živopis' Vladimiro-Suzdal'koj Rusi», in *Istorija russkogo iskusstva*, t. I, M., ed. Accademia delle Scienze dell'URSS, 1953, pp. 444, 446, tavv. alle pp. 445 e 447; [Živopis' domongol'skoj Rusi. Catalogo, a c. O.A. Korina, M. 1974, n. 5, pp. 37-39; Romanova M., «Unikal'noe proizvedenie živopisi domon-

gol'skoj epohi», in *Ikusstvo*, 1978, n. 3, pp. 64-67]. Cfr. Der Nersessian S., «Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection», in *Dumbarton Oaks Papers*, n. 14, Washington 1960, pp. 77-86.

⁶⁰ Cfr. su questa immagine: Grabar' Igor', «Andrej Rubl'ev. Očerki tvorčestva chudožnika po dannym restauracionnyh rabot 1918-1925 gg.», in *Voprosy restauracii*, I, M. 1926, ill. a p. 48 (in basso), testo alle pp. 55 e 56-57 (nota 65) [lo stesso in: Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, M. 1966, p. 158]; Lazarev V.N., «Živopis' Vladimiro-Suzdal'koj Rusi», in *Istorija russkogo iskusstva*, t. I, pp. 474, 476. [Cfr. lo stato dell'icona prima e dopo il restauro: *Vsesojuznaja konferencija "Teoretičeskije principy restauracii drevnerusskoj stankovoj živopisi"*, Album illustrato, tavv. 27, 28].

⁶¹ Kondakov N.P., *Ikonografija Bogomateri*, t. II, pp. 105-123.

⁶² Grabar' Igor', *Andrej Rubl'ev. Očerki tvorčestva chudožnika po dannym restauracionnyh rabot 1918-1925 gg.*, pp. 58-59 [lo stesso testo in: Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, p. 162, tav. a p. 161].

⁶³ Schweinfurth Ph., *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, L'Aia 1930, pp. 150-151.

⁶⁴ V. Orlov D., *Jaroslavskij Tolgskij monastyr'*, Jaroslavl' 1913, p. 158.

⁶⁵ V. Uspenskij M.I. e V.I., *Zametki o drevnerusskom ikonopisanii. Izvestnye ikonopisy i ich proizvedenija*, t. Sv. Alimpij, II. Andrej Rubl'ev, pp. 18-23.

⁶⁶ Sotiriou G. e M., *Icones du Mont Sinai*, vol. I, Atene 1956, tavv. 146, 147, 157, 171, 232.

⁶⁷ Kondakov N.P., *Ikonografija Bogomateri*, t. II, pp. 316-356.

⁶⁸ Karabinov I.A., «"Namestnaja ikona" drevnego Kievskogo monastyra», in *Izvestija Gos. Akademii istorii material'noj kul'tury*, t. V, L. 1927, pp. 106-107.

⁶⁹ Reformat'skaja M.A., *Severnnye pis'ma*, p. 12.

⁷⁰ Jamščikov S.V., *Drevnerusskaja živopis'. Novye otkrytija*. Album, M. [1966], tav. 9; [Vzdornov G.I., «Bogomater' Umilenie Podkubenskaja», in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija*, 1977, M. 1977, pp. 192-201].

⁷¹ V. Grabar' A., «L'Imago clipeata chrétienne», in *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des Séances de l'année 1957*, aprile-giugno, Parigi 1958, pp. 209-213 (lo stesso testo in: Grabar' A., *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, I, Parigi 1968, pp. 607-613).

⁷² Kondakov N.P., *Licevoj ikonopisnyj podlinnik*, t. I, *Ikonografija Gospoda Boga i Spasa našego Isusa Christa*, Spb. 1905, pp. 61, 76-77.

⁷³ Braunsfels W., *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, Monaco 1968, p. 366, tav. III [in particolare sull'iconografia della Sinassi degli arcangeli v. Vzdornov G.I., «ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ», in *Vizantijskij vremennik*, 32, M. 1971, pp. 157-183].

⁷⁴ Mi è nota solo un'icona di ambito bizantino in cui il suolo è altrettanto coperto di ornamenti, ma questa icona agiografica di san Giorgio, che risale al XIII secolo, appartiene a un gruppo di opere provinciali e denota, secondo G. e M. Sotiriou, una forte influenza georgiana. V. Sotiriou G. e M., *Icones du Mont Sinai*, vol. I, tav. 167.

⁷⁵ Tra le icone del XIII secolo non citate nel testo, bisogna ricor-

dare ancora la *Tenerezza* del Museo russo, fortemente danneggiata, (dalla collezione D.S. Bošakov, inv. n. 2107). [V. *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, L. 1974, n. 7, pp. 34-35; *Živopis' domongol'skoj Rusi*, catalogo, a c. O.A. Korina, n. 15, pp. 73-74].

⁷⁶ V. Lazarev V.N., *Iskusstvo Novgoroda*, M.-L. 1947, p. 46, tav. 34a; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, M. 1976, pp. 74-75, catalogo, n. 8, pp. 181-184, ill. alle pp. 77, 280 e 281]. L'icona risale all'inizio del XIV secolo.

⁷⁷ V. Koskova A., *Novyj pamjatnik novgorodskoj živopisi XIII veka*, in «Soobščeniia Gos. Ermitaža», XXIII, L. 1962, pp. 18-22; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 80-82, catalogo, n. 12, pp. 198-199, ill. a p. 299]. Proviene dal villaggio di Peredki vicino a Boroviči. L'icona è stata dipinta non prima del primo trentennio del XIV secolo. La parte sinistra della figura e il fondo (sull'estrema sinistra della tavola) sono stati ridipinti, cosa inammissibile nella prassi del restauro. Una reminiscenza tardiva di questo tipo iconografico di san Nicola si ritrova nell'icona delle «maniere del Nord» proveniente dal villaggio di Vegoruk, oggi conservata nel Museo di arti figurative della Repubblica autonoma di Carelia a Petrozavodsk (XV secolo).

⁷⁸ V. Laurina V.K., «Dve ikony novgorodskogo Zverina monastyra» (K voprosu o novgorodskoj ikonopisi pervoj poloviny XIV veka), in *Soobščeniia Gos. Russkogo muzeja*, VIII, pp. 105-112; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 70-72, catalogo, n. 7, pp. 179-180, ill. alle pp. 277-279]. Dalla cappella del monastero Zverin. Proviene forse dalla chiesa della Madre di Dio di questo monastero, fondata nel 1335.

⁷⁹ V. Percev N.V., «Ikona Nikoly iz Ljuboni», in *Soobščeniia Gos. Russkogo muzeja*, IX, L. 1968, pp. 84-91; [Smirnova E.S., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytiia*, L. 1970, testo e tavv. 1-3; [Id., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 73-74, catalogo, n. 9, pp. 184-187, ill. alle pp. 282-293]. Il villaggio di Ljuboni si trova nella provincia di Boroviči, regione di Novgorod. Non è escluso che l'icona sia stata eseguita non proprio a Novgorod, ma in qualche altro centro della provincia. Nel gruppo di icone novgorodiane antiche deve essere compresa anche la *Natività della Madre di Dio* della Galleria Tret'jakov (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 16, pp. 86-87; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, M. 1969, tav. 19; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 84-86, catalogo, n. 14, pp. 204-206, ill. alle pp. 315-317]; cfr. Maculevič L.A., «Dve ikony Roždestva Bogomateri», in *Russkaja ikona*, 3, Pg. 1914, pp. 167-171, con illustrazioni), attribuita senza sufficienti motivi alla scuola di Tver' (v. Popov G.V., «Puti razvitiia tverskogo iskusstva v XIV – načale XVI veka», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilozhničeskoe knjažestvo. XIV-XVI vv.*, p. 314). Alla mostra del 1970 «Pittura dell'antica Tver'» (Museo di arte antica russa Andrej Rubl'ev) l'icona della *Natività della Madre di Dio* appariva come un corpo estraneo, tanto i suoi colori smaglianti, puramente novgorodiani si differenziavano dal colorito di tutte le altre icone.

⁸⁰ In una poesia religiosa russa questo episodio è descritto così: *Ed essa si conduce dietro il drago come fosse una vacca da latte.*

V. Rysenko A.V., *Legenda o sv. Georgii i drakone v vizantijskoj i slavjano-russkoj literature*, Odessa 1909, p. 324.

⁸¹ V. Lazarev V.N., «Vasil'evskie vrata 1336 goda», in Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 179-215; Id., *Old Russian Murals and Mosaics*, Londra 1966, p. 139 [v. anche nell'edizione russa: Lazarev V.N., *Drevnerusskie mozaiki i freski. XI-XV vv.*, M. 1973, p. 54, tavv. 292, 293].

⁸² V. Filatov V.V., «Ikonostas novgorodskogo Sofijskogo sobora» (Predvaritel'naja publikacija), in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Novgoroda*, pp. 63-77; [Id., *Prazdnicnyj rjad Sofii Novgorodskoj. Drevnejšaja časť glavnogo ikonostasa Sofijskogo Sobora*, L. 1974]; *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 18, p. 41. Il secondo gruppo di feste, costituito da quattro icone, è datato al 1509. Le tavole più antiche non sono ben conservate, e presentano molte lacune, soprattutto sui volti. Si sono conservate bene solo alcune teste, soprattutto nella *Discesa agli inferi* e nella *Dormizione*.

⁸³ *Novgorodskaja pervaja letopis' staršego i mladšego izvodov*, M.-L. 1950, pp. 351-353.

⁸⁴ Le icone, dallo stile un po' insolito, presentano una lontana somiglianza con le opere di ambiente slavo meridionale e sono probabilmente dipinte da un maestro oriundo dei Balcani. La corona di spine sul capo di Cristo crocifisso rivela influenze occidentali.

⁸⁵ V. Onasch K., *Ikonen*, tav. 23, pp. 355-356; Laurina V.K., «Ikony Borisoglebskoj cerkvi v Novgorode» (K voprosu o novgorodskoj ikonopisi vtoroj poloviny XIV v.), in *Soobščeniia Gos. Russkogo muzeja*, IX, pp. 74-76; [Gordienko E.A., «Novgorodskoe "Blagoveščenie" s Feodorom Tironom», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Zarubežnye svjazj*, pp. 215-222; Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 98-99, catalogo, n. 19, pp. 215-219, ill. alle pp. 101, 326-328]. Proviene dalla chiesa di Boris e Gleb, costruita nel 1377, anno corrispondente alla datazione approssimativa dell'icona.

⁸⁶ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 33, pp. 98-99, tav. 42; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, tav. 20; [*Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 85, p. 65].

⁸⁷ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 18, pp. 88-89, tav. 43; Onasch K., *Ikonen*, tav. 25, p. 357; [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, p. 119, catalogo, n. 27, ill. a p. 346]. Cfr. l'interpretazione della groppa del cavallo nell'icona agiografica di *San Giorgio* del Museo russo. Nelle icone novgorodiane del tardo XIV secolo il disegno si fa molto più energico e costruttivo.

⁸⁸ Golejzovskij N.K., «Zametki o tvorčestve Feofana Greka», in *Vizantijskij vremennik*, 24, M. 1964, p. 143.

⁸⁹ Malickij N.V., *Drevnerusskie kul'ty sel'skokhozjaistvennyh svjatyh po pamjatnikam iskusstva*, pp. 12-14.

⁹⁰ V. Kirpichnikov A.I., *Sv. Georgij i Egorij Chrabryj. Issledovanie literaturnoj istorii christianskoj legendy*, Spb. 1879; Veselovskij A.N., *Razyskanija v oblasti russkich duchovnyh stichov*, II. *Sv. Georgij v legende, pesne i obrjade*, Spb. 1880 (allegato al XXXVII tomo di «Zapiski imp. Akademii nauk», n. 3), pp. 1-228; Myslivec J., «Svaty Jiri ve východokřesťanském umění», in *Byzantino-slavica*, v, Praga 1933-1934, pp. 304-375; Lazarev V.N., «Novyj pamjatnik stankovoj živopisi XII veka i obraz Georgija-voina v vizantijskom i drevnerusskom iskusstve», in Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, pp. 55-102; Alpatov

M.V., «Obraz Georgija-voina v iskusstve Vizantii i Drevnej Rusi», in Alpatov M.V., *Etjudy po istorii russkogo iskusstva*, I, pp. 154-169; Porfiridov N.G., «Georgij v drevnerusskoj melkoj kamennoj plastike», in *Soobščeniia Gos. Russkogo muzeja*, VIII, pp. 120-125; [Sapunov B.V., «Narodnye osnovy ikony «Čudo Georgija o zmie» XVI v. iz Olonca», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij dom) Akademii nauk SSSR*, XXIV, L. 1969, pp. 171-174; Propp V.Ja., «Zmeeborstvo Georgija v svete fol'klora», in *Fol'klor i etnografija Russkogo Severa*, L. 1973, pp. 190-208].

⁹¹ Čičerov V.I., *Zimnij period russkogo narodnogo zemledel'skogo kalendarija XVI-XIX vekov*, M. 1957, p. 226.

⁹² Esiste un folto gruppo di icone novgorodiane a cavallo tra il XIV e il XV secolo, raffiguranti santi scelti, che presentano indubbie affinità stilistiche, pur non essendo uscite da un'unica bottega. Tra queste ricordiamo: il piccolo trittico della Galleria Tret'jakov (Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, tav. 27) e anche *Flora*, *Giacomo fratello del Signore* e *Lauro*, *Parasceve Pjatnica* e *Anastasia*, la *Madre di Dio col Bambino* e *Biagio* (dal palazzo di Gatčina, precedentemente appartenuta alla collezione A.M. Postnikov [v. Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, p. 129, catalogo, n. 38, ill. a p. 374], la *Madre di Dio, il Salvatore, Stefano e Nicola*, *Nicola, Elia, Parasceve Pjatnica e Biagio* del Museo russo (Lazarev V.N., *Iskusstvo Novgoroda*, tav. 89; Id., *Novgorodskaja ikonopis'*, tavv. 28 e 30). [Su queste icone, con datazioni più tardive, v. anche: *Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 41, p. 50, tav. 28, n. 43, p. 51, n. 52, p. 54, tav. 32, n. 53, pp. 54-55, tav. 33; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, M. 1982, pp. 103, 162-163, catalogo, n. 44, 23, pp. 271-272, 239-241, ill. alle pp. 478 e 435].

⁹³ [V. su questi santi]: Veselovskij A., «Opyty po istorii razvitiia christianskoj legendy, II. Berta, Anastasia i Pjatnica», in *Žurnal Ministerstva narodnogo prosvetšeniia*, 1877, febbraio, pp. 186-252; Kondakov N.P., *The Russian Icon*, Oxford 1927, pp. 99-100; Malickij N.V., *Drevnerusskie kul'ty sel'skokhozjaistvennyh svjatyh po pamjatnikam iskusstva*, pp. 11-12.

⁹⁴ V. Lazarev V.N., *Iskusstvo Novgoroda*, p. 94, tav. 97; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 27, 28, pp. 95-96, tav. 51 (*Demetrio di Tessalonica*); [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, p. 83, catalogo, n. 13, pp. 220-222, ill. alle pp. 424 e 425], inserimenti in nuove tavole.

⁹⁵ V. Laurina V.K., «Ikony Borisoglebskoj cerkvi v Novgorode» (K voprosu o novgorodskoj ikonopisi vtoroj poloviny XIV v.), in *Soobščeniia Gos. Russkogo muzeja*, IX, pp. 79-82; Jamščikov S., *Drevnerusskaja živopis'. Novye otkrytiia*, album, tavv. 10, 11; [*Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*, catalogo, n. 42, pp. 50-51; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 66-67, catalogo, n. 6, pp. 201-205, ill. a p. 400; Byčkov V.V., «Nekotorye priemy chudožestvennoj interpretacii mifologičeskogo teksta v drevnerusskoj živopisi», in *Literatura i živopis'*, L. 1982, pp. 112-127]. L'icona, proveniente dalla chiesa di Boris e Gleb a Novgorod, contiene anche l'intero ciclo della passione. La maniera pittorica e la struttura formale complessiva denotano un grande primitivismo, tradendo la mano di un maestro inesperto.

⁹⁶ Betin L.V., «Ob arhitekturnoj kompozicii drevnerusskich vysokich ikonostasov», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilozhničeskoe knjažestvo. XIV-XVI vv.*, pp. 55-56. Cfr. Smirnova E.S., *Živopis' Obonežja XIV-XVI vekov*, pp. 30, 44-45, 65-69.

⁹⁷ Lasareff V., *Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin*, pp. 130-131, 138-139 [v. anche in edizione russa: Lazarev V.N., «Tri fragmenta raspisnyh epistiliev i vizantijskij templon», in Lazarev V.N., *Vizantijskaja živopis'. Sbornik statej*, pp. 122-124, 127, 129] (cfr. nota 48). [V. anche: Babič G., «O živopisanom ukrasu oltarskich pregrada», in *Zbornik za likovne umetnosti*, 11, Novi Sad 1975, pp. 1-49].

⁹⁸ V. Mazarev V.N., *Iskusstvo Novgoroda*, tav. 85 v; Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, p. 170, catalogo, n. 31, pp. 246-247, ill. alle pp. 351-357]. Questa *Deesis*, composta di sette icone (compresa quella degli apostoli Pietro e Paolo), fu eseguita probabilmente in una delle province settentrionali, dove decorava una piccola chiesa in legno. Dal cimitero di Vazency sull'Onega proviene la *Deesis* del XIV (?) secolo, oggi all'Ermitage, con figure a busto in posizione frontale (si sono conservate le icone del *Salvatore*, di *San Pietro*, *Elia e Nicola*; v. Koskova A.S., «Belomorskaja i severodvinskaja ekspedicii», in *Soobščeniia Gos. Ermitaža*, XVII, L. 1960, pp. 74-76). [V. anche: *Sto ikon iz fondov Ermitaža. Živopis' russkogo Severa XIV-XVIII vekov*, catalogo, a c. A.S. Koskova, L., n. 1-4].

⁹⁹ V. nota 19.

¹⁰⁰ V. Sergij, arciepiscope Vladimirskij, *Svjatyj Andrej Christa radi jurodivyj i prazdnik Pokrova Presvjatjja Bogorodicy*, Spb. 1898.

¹⁰¹ Kondakov N.P., *Ikonografija Bogomateri*, t. II, pp. 58-59.

¹⁰² V. Vagner G.K., *Skulptura Vladimiro-Suzdal'skoj Rusi. Jur'ev Pol'skoj*, M. 1964, pp. 63-64, tav. 25.

¹⁰³ Per la seconda variante v. l'icona di Suzdal' degli anni '60 del XIV secolo alla Galleria Tret'jakov (Voronin N.N. – Lazarev V.N., «Iskusstvo srednerusskich knjažestv XIII-XV vekov», in *Istorija russkogo iskusstva*, t. III, M. 1955, ed. Accademia delle Scienze dell'URSS, ill. a p. 11; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 171, pp. 213-214). L'esempio più antico della prima variante è l'affresco del monastero di Snetogory presso Pskov del 1313 (Lazarev V.N., «Snetogorskije rospisi», in Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, nota 27 alle pp. 160-161, ill. a p. 162).

¹⁰⁴ Gorskij A. e Nevostuev K., *Opisanie slavjanskich rukopisej moskovskoj Sinodal'noj biblioteki*, sez. III, parte I, M. 1869, p. 554.

¹⁰⁵ Medvedeva E.S., *Drevnerusskaja ikonografija Pokrova. Dissertacija v archive Instituta archeologii Akademii nauk SSSR v Moskve*, R-2, n. 1728.

¹⁰⁶ Trubeckoj E.N., *Umozrenie v kraskach...*, pp. 33-34.

¹⁰⁷ Ibid., p. 34.

¹⁰⁸ *Madre di Dio del Segno con Nicola, Simeone stilita e Giovanni il Buono* (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 66, p. 125; [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 126, 165-166, catalogo, n. 72, pp. 334-335, ill. a p. 539]), *Cirillo e Atanasio di Alessandria e Leontij di Rostov* al Museo di Novgorod (*Novgorodskij istoriko-arhitekturnyj muzej-zapovednik*, catalogo, L. 1963, ill. a p. 26; [*Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stole-*

tij, catalogo, n. 56, p. 56; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 127-128, 164-165, catalogo, n. 62, pp. 299-300, ill. alle pp. 504 e 505; *Giacomo fratello del Signore, Nicola e Ignazio teoforo* del Museo russo (Smirnova E.S., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytija*, tav. 9; [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 114, 116-117, catalogo, n. 53, pp. 286-287, ill. a p. 488], le tavole della Sofia al Museo di Novgorod e alla Galleria Tret'jakov [Lazarev V.N., *Stranicy istorii novgorodskoj živopisi. Dvustoronnije tabletki iz sobora sv. Sofii v Novgorode*, M. 1977; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 128, 130-131, catalogo, n. 63, pp. 301-320, ill. alle pp. 506-521] e molte altre icone. [V. in proposito: Smirnova E.S., «O mestnoj tradicii v novgorodskoj živopisi XV v. Ikony s izbrannymi svjatymi i Bogomater'ju Znamenie», in *Srednevekovoe iskusstvo. Rus'. Gruzija*, pp. 193-211].

¹⁰⁹ Un esempio classico è l'icona di *Parasceve Pjaticna* dalla collezione A.I. Anisimov, oggi alla Galleria Tret'jakov (Lazarev V.N., *Iskusstvo Novgoroda*, tav. 107; Onasch K., *Ikony*, tav. 107; [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 138, 149, catalogo, n. 68, p. 330, ill. a p. 535]).

¹¹⁰ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 45 e 46, pp. 108-109; Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, pp. 30-31, tavv. 41-42.

¹¹¹ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 67, pp. 125-127, tavv. 84, 85.

¹¹² V. *Vystavka drevnerusskogo iskusstva, ustroennaja v 1913 godu...*, M. 1913, p. 7, n. 7 e tavv.; V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 56, p. 117; [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, p. 123, catalogo, n. 57, p. 292, ill. a p. 499].

¹¹³ V. Alpatov M., «Eine abendländische Komposition in altrussischer Umbildung», in *Byzantinische Zeitschrift*, vol. 30, 1929/30, pp. 623-626, tav. XV; V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 49, pp. 111-112, tav. 59.

¹¹⁴ V. le *Deesis* di Novgorod del XV secolo alla Galleria Tret'jakov (Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 44, p. 107 – con una datazione improbabile, troppo antica; n. 54, pp. 115-116, tavv. 60-66, non anteriore alla metà del XV secolo, la figura di Giovanni Battista segue lo schema teofanescio, la figura di Demetrio di Tessalonica è ispirata all'analogia icona dell'iconostasi del monastero della Trinità di san Sergio; n. 81, p. 136; n. 97, pp. 147-148; n. 132, p. 176; [v. anche: Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 98, 107-108, 168-169, 40-45, catalogo, n. 29, 32 e 4, pp. 248-249, 253-254, 192-198, ill. alle pp. 442-443, 452-461, 390-393]), al Museo di Novgorod (*Novgorodskij istoriko-architekturnyj muzej-zapovednik*, catalogo, p. 10, ill. a p. 24 e p. 13, ill. a p. 26); [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 108, 167, catalogo, n. 33, pp. 255-257, ill. alle pp. 462-466]. Forse una delle più antiche *Deesis* novgorodiane a figura intera è quella eseguita, come dice l'iscrizione sull'icona dell'*Arcangelo Gabriele*, dal maestro Aaron presso il vescovo Evfimij nel 1439. V. Filatov V.V., «Ikony novgorodskogo Sofijskogo sobora», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Novgoroda*, pp. 65-68; [Smirnova E.S.,

«Ikony 1438 goda v Sofijskom sobore v Novgorode», in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija*, 1977, pp. 215-224; Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 76-78, catalogo, n. 8, pp. 208-209, ill. alle pp. 412-413]. I novgorodiani, a differenza dei moscoviti, fino al XVI secolo introducevano malvolentieri nelle *Deesis* le figure dei padri della Chiesa, limitandosi, accanto al trimorfo, solamente ad arcangeli, apostoli e martiri, oltre a san Demetrio di Tessalonica e a san Giorgio. Forse ciò era dovuto al fatto che essi preferivano raffigurare i padri della Chiesa sulle porte regali. La figura di un vescovo (Giovanni Crisostomo) compare per la prima volta nell'iconostasi della chiesa di San Nicola nel monastero di Gostinopol'e (1475 circa). V. Il'in M.A., «Nekotorye predpoloženiia ob arkhitekture russkich ikonostasov na rubeže XIV-XV vv.», in *Kul'tura drevnej Rusi. Sbornik stat'ej k 40-letiju naučnoj dejatel'nosti N.N. Voronina*, M. 1966, pp. 79-88 (le ipotesi formulate dall'autore appaiono assai discutibili).

¹¹⁵ [Questa stupenda icona proviene, come è stato detto, dall'iconostasi della cattedrale della Dormizione nel monastero di Kirill di Beloozero, eseguita attorno al 1497, e composta, oltre all'ordine locale, di altri tre registri: la *Deesis*, le *feste* e i *profeti*. V. Lelekova O.V., «O sostave ikonostasov Uspenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monastyra», in *Soobščeniia Vsesojuznoj central'noj naučno-issledovatel'skoj laboratorii po konservacii i restavracii muzejnykh chudožestvennykh cennostej*, 26, M. 1971, pp. 91-114; Id., «Ikony 1497 g. iz Kirillo-Belozerskogo monastyra», in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija*, 1976, M. 1977, pp. 184-195; in particolare sul registro dei *profeti* dell'iconostasi del monastero di Kirill, lo stesso autore ha preparato un altro articolo: Lelekova O.V., «Proročeskij rjad ikonostasov Uspenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monastyra», in *Soobščeniia Vsesojuznoj central'noj naučno-issledovatel'skoj laboratorii po konservacii i restavracii muzejnykh chudožestvennykh cennostej*, 28, M. 1973, pp. 126-173. V. anche: Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 131-135, catalogo, n. 66, pp. 325-328, ill. alle pp. 532-533. Diversamente dal registro profetico nell'iconostasi della cattedrale della Dormizione del monastero di Beloozero) nell'iconostasi della chiesa di San Nicola nel monastero di Gostinopol'e (1475 circa) le raffigurazioni dei profeti non furono dipinte su lunghe tavole, ma ciascuna singolarmente. V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 98, p. 148, tav. 80; [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 138-140, catalogo, n. 78, pp. 342-343, ill. alle pp. 554 e 555].

¹¹⁶ Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 69, p. 128.

¹¹⁷ *Ibid.*, n. 102, pp. 151-152, tav. 73; [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, p. 126, catalogo, n. 60, pp. 296-297, ill. a p. 502]. Iscrizione situata nella zona inferiore, assai rara nelle icone antiche. Nella zona inferiore si trova anche la scritta rinnovata sull'icona di *Simeone Stilita* del 1465, al Museo di Novgorod. L'icona, dipinta per il monastero di Sant'Antonio di Dymsk (nei pressi di Tichvin), gravita stilisticamente verso le opere delle «maniere del Nord». V. Židkov G.V., «Iz istorii russkoj živopisi XV veka», in *Trudy sekci archeologii Instituta archeologii i iskusstvoznaniia RANION*, IV, M. 1928, pp.

220-223, tav. XV; [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, pp. 110, 155, catalogo, n. 40, pp. 265-266, ill. a p. 474].

¹¹⁸ V. Smirnova E.S., «Fragment novgorodskoj ikony-skladnja XV v.», in *Kul'tura drevnej Rusi. Sbornik stat'ej k 40-letiju naučnoj dejatel'nosti N.N. Voronina*, pp. 252-256; Id., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytija*, tav. 8; [Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, p. 126, catalogo, n. 59, pp. 295-296, ill. a p. 501].

¹¹⁹ V. Gusev P., «Ikonygrafija sv. Flora i Lavra v novgorodskom iskusstve», in *Vestnik archeologii i istorii*, ed. Archeologičeskij institut, n. XXI, Spb. 1911, sez. I, p. 97; Malickij N.V., *Drevnerusskie kul'tury sel'skochozjajstvennykh svjatych po pamjatnikam iskusstva*, pp. 21-26.

¹²⁰ Cfr. l'icona del Museo russo: Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, tav. 44.

¹²¹ V. nota 21.

¹²² V. Trubeckoj E.N., *Umozrenie v kraskach...*, p. 34.

¹²³ Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, pp. 98-103; Reformatskaja M.A., *Severnye pis'ma*, p. 16.

¹²⁴ Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, pp. 39-42; Reformatskaja M.A., *Severnye pis'ma*, pp. 18-24.

¹²⁵ Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, pp. 35-36.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 106.

¹²⁸ V. nota 70.

¹²⁹ V. Bogusevič V., «Živopis' konca XV stoletija v privologodskom rajone», in *Severnye pamjatniki drevnerusskoj stankovoj živopisi*, Vologda 1929, pp. 19-21; Lazarev V.N., *Iskusstvo Novgoroda*, pp. 124-125; Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, pp. 35; *Drevnerusskaja živopis'*, *Vystavka novykh otkrytij*, catalogo, Vologda 1970; [Vzdornov G., *Vologda*, pp. 45 ss.; Id., «Vologodskie ikony XIV-XV vekov», in *Soobščeniia Vsesojuznoj central'noj naučno-issledovatel'skoj laboratorii po konservacii i restavracii muzejnykh chudožestvennykh cennostej*, 30, pp. 125-153; *Živopis' vologodskich zemel' XIV-XVIII vekov*, catalogo, a c. I. Pjatnickaja, N. Fedyšin, O. Kozoderova, L. Charlampenkova, saggio introduttivo di A. Rybakov, M. 1976; Rybakov A.A., *Chudož'estvennye pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980].

¹³⁰ Serebrjanskij N.I., *Žitie prepodobnogo Eufrosina Pskovskogo*, Spb. 1909 (nella collana «Pamjatniki drevnej pis'mennosti i iskusstva», CLXXXIII), pp. 65-67. Nella *vita* si narra di come questo ritratto sia stato confrontato dall'autore della *vita* con il sembiante di Evfrosin, apparsogli in sogno, e come sulla base di un disegno di Ignatij conservato nel monastero sia stata più tardi dipinta da un altro iconografo un'icona con il ritratto del santo. È interessante notare come un singolo bozzetto ritrattistico si sia trasformato in un modello iconografico, in un canone.

¹³¹ Questa visione è ricordata nella *vita* di Aleksandr di Oševensk (morto nel 1489). Qui è riportato il racconto sul «veg-gente Aleksandr» di un certo Nikifor Filippov, che descrive così il suo aspetto: «Aleksandr era un uomo di media statura, il volto asciutto, l'espressione dolce, lo sguardo intenso, la barba non lunga e non molto folta, i capelli castani, un po' brizzolati». V. Bulaev F.I., «Literatura russkich ikonopisnykh podlinnikov», in Bulaev F.I., *Soč.*, t. II, p. 374.

¹³² Dmitriev Ju. N., «O tvorčestve drevnerusskogo chudožnika»,

in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Pul'kinskij dom) Akademii nauk SSSR*, XIV, pp. 551-556.

¹³³ V. [Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, pp. 86-88, catalogo, n. 17, ill. alle pp. 322 e 323, *Presentazione al Tempio*]; *IV vystavka «Restavracija i konservacija proizvedenij iskusstva»*, catalogo, M. 1963, p. 11 (*Discesa agli inferi dal monastero dell'Arcangelo Michele ad Archangel'sk*); [v. anche: Ovčinnikova E.S., «Ikona "Sošestvie vo ad" iz sobranija Gos. Istoričeskogo muzeja v Moskve», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Pskova*, M. 1968, pp. 139-156].

¹³⁴ Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, p. 37.

¹³⁵ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 304, p. 359.

¹³⁶ V. Kosova A.S., «Belomorskaja i severodvinskaja ekspedicii», in *Soobščeniia Gos. Ermitaža*, XVII, p. 74; Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, p. 36.

¹³⁷ V. Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, pp. 32-34, tav. 4; [Id., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, p. 79, catalogo, n. 11, ill. alle pp. 80, 81 e 298].

¹³⁸ Cfr. Mneva N.E., «Drevnerusskaja živopis' Nižnego Novgoroda», in *Gos. Tret'jakovskaja galereja. Materialy i issledovanija*, II, pp. 28-36.

¹³⁹ Griščenko A., *Voprosy živopisi*, n. 3, *Russkaja ikona kak iskusstvo živopisi*, M. 1917, pp. 70-86.

¹⁴⁰ Grabar I., «Die Malerschule des alten Pskow», in *Zeitschrift für bildende Kunst*, anno 63, 1929-1930, fasc. 1, pp. 3-9 (l'articolo è stato ristampato nella raccolta di saggi di I.E. Grabar *O drevnerusskom iskusstve*, pp. 222-232).

¹⁴¹ Grabar I., «Die Malerschule des alten Pskow», p. 9 [cit. dall'ed. russa: Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, p. 232].

¹⁴² V. V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 139, p. 181; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova XIII-XVI vekov*, M. 1971, tav. 1; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisaniia proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Tekhnika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola. XIII-XVI veka*, M. 1971, n. 1, pp. 1-4]. Molte lacune sui volti. Fondo rosso. Stilisticamente vicina alla Dormizione della Galleria Tret'jakov.

¹⁴³ Cfr. Budde L., *Göreme. Hölenkirche in Kappadokien*, Düsseldorf 1958, tav. 43; Restle M., *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, in Recklinghausen 1967, tavv. 63, 69, 76, 84.

¹⁴⁴ V. *Živopis' drevnego Pskova*, catalogo, a c. S. Jamščikov, M. 1970, s.n.; [Id., *Pskov. Museum*, M. 1973, p. 14/15 (tavola); *VII vystavka proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva, restavrirovannykh Gos. central'noj naučno-restavracionnoj masterskoj imeni akademika I.E. Grabarja*, catalogo, M. 1975, p. 20, tav. non numerata.

¹⁴⁵ V. *Živopis' drevnego Pskova*, catalogo, a c. S. Jamščikov, s.n.; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, tav. 12; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisaniia proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Tekhnika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola XIII-XVI veka*, n. 7, pp. 17-19].

¹⁴⁶ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 143, p. 185, tav. 94.

¹⁴⁷ V. Smirnova E.S., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytija*, testo e tavv. 4, 5; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, tav. 10; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisaniia proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Tekhnika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola XIII-XVI veka*, n. 5, pp. 12-14]. Risale probabilmente alla

prima metà del XIV secolo anche l'icona del *Battesimo* all'Ermitage. V. Kosova A., «Drevnjaja pskovskaja ikona "Bogojavlenie" i ee svjaz' s freskami Snetogorskogo monastyria», in *Soobščeniya Gos. Ermitaža*, XXIV, L. 1963, pp. 10-14; [Vzdornov G.I., «Živopis'», in *Očerki russkoj kul'tury XIII-XV vekov*, parte 2, *Duchovnaja kul'tura*, p. 277, ill. a p. 278]; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, tavv. 8, 9; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisaniya proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Teknika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola XIII-XVI veka*, n. 4, pp. 10-12].

¹⁴⁸ V. Masterpieces of Russian Painting, tavv. LIII, LIV; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 145, p. 187; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisaniya proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Teknika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola XIII-XVI veka*, n. 9, pp. 22-23].

¹⁴⁹ *Russkaja ikona*, 1, ill. a p. 17; Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, tavv. 34, 35; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisaniya proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Teknika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola XIII-XVI veka*, n. 17, pp. 47-48]. Fino a non molto tempo fa l'icona era attribuita alla scuola di Novgorod.

¹⁵⁰ V. *Živopis' drevnego Pskova*, catalogo, a c. S. Jamščikov, s.n. (indicata erroneamente come Parasceve Pjatnica); Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, tav. 13; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisaniya proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Teknika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola XIII-XVI veka*, n. 8, pp. 19-22].

¹⁵¹ V. nota 20. La Sinassi della Santissima Madre di Dio è festeggiata dalla Chiesa ortodossa il 26 dicembre. In questa occasione nella chiesa delle Blacherne celebrava il patriarca.

¹⁵² V. Lazarev V.N., «Živopis' Pskova», in *Istorija russkogo iskusstva*, t. II, ed. Akademii Nauk SSSR, M. 1954, pp. 367-368, ill. a p. 366; [Popova O., *Les miniatures russes du XI^e au XV^e siècle*, Leningrado 1975, tav. 77].

¹⁵³ V. Jamščikov S., *Drevnerusskaja živopis'. Novye otkrytija*, album, tav. 5; [Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, tavv. 36-38; Ovčinnikov A.N., *Opyt opisaniya proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Teknika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola XIII-XVI veka*, n. 18, pp. 40-51. Cfr. Vzdornov G.I., *Vologda*, pp. 55, 58, tav. 30; Id., «Vologodskie ikony XIV-XV vekov», in *Soobščeniya Vsesojuznoj central'noj nauchno-issledovatel'skoj laboratorii po konservacii i restauracii muzejnyh chudožestvennyh cennostej*, 30, pp. 139-140, tav. 51].

¹⁵⁴ V. *Živopis' drevnego Pskova*, catalogo, a c. S. Jamščikov, s.n.; [Ovčinnikov A.N., *Opyt opisaniya proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Teknika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola XIII-XVI veka*, n. 24, pp. 63-67].

¹⁵⁵ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 156, pp. 196-197, tavv. 109, 110. Anni '60 del XV secolo.

¹⁵⁶ V. Pavlova-Sil'vanskaja M.P., «Žitijna ikona Paraskevy Pjatnicy s vosennadcat'ju klejmami», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Pskova*, pp. 127-136.

¹⁵⁷ V. *Živopis' drevnego Pskova*, catalogo, a c. S. Jamščikov, s.n.; [Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, tav. 40; Ovčinnikov A.N., *Opyt opisaniya proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Teknika i stil'*, 1, *Pskovskaja škola XIII-XVI veka*, n. 20, pp. 53-56].

¹⁵⁸ Grabar' Igor', «Andrej Rubl'ev. Očerki tvorčestva chudožnika po dannym restauracionnyh rabot 1918-1925 gg.», in *Voprosy re-*

stavracii, t. I, pp. 46-66 (ristampato nella raccolta di saggi di N.E. Grabar', *O drevnerusskom iskusstve*, pp. 153-167).

¹⁵⁹ «"Kniga palomnik". Skazanie mest svjatyh vo Caregrade Antonija, archiepiskopa Novgorodskogo, v 1200 godu, a c. Ch.M. Loparev», in *Pravoslavnyj Palestinskij sbornik*, t. XVII, 3, Spb. 1899, p. 16.

¹⁶⁰ V. nota 18.

¹⁶¹ Smirnova E.S., «Otraženie literaturnykh proizvedenij o Bori i Glebe v drevnerusskoj stankovoj živopisi», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij dom) Akademii nauk SSSR*, xv, p. 316.

¹⁶² V. Lazarev V.N., «Živopis' i skulptura velikoknjažeskoj Moskvy», in *Istorija russkogo iskusstva*, t. III, p. 72, ill. a p. 73; [Id., *Moskovskaja škola ikonopisi*, M. 1971, tav. 2; Popova O.S., *Les miniatures russes du XI^e au XV^e siècle*, pp. 66, 68, 70, tav. 37; Vzdornov G.I., *Iskusstvo knigi v Drevnej Rusi. Rukopisnaja kniga Severo-Vostočnoj Rusi XII – načala XV vekov*, M. 1980, pp. 67-74, descrizione dei manoscritti, n. 29, ill.].

¹⁶³ V. Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, p. 9, tav. 12; [cfr. Popova O.S., «Ikona Spasa iz Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Zarubežnye svjazi*, pp. 125-146; Id., *Iskusstvo Novgoroda i Moskvy pervoj poloviny četyrnadcatogo veka. Ego svjazi s Vizantiej*, M. 1980, pp. 91-123].

¹⁶⁴ Per ora sono state ripulite solo due scene della cornice.

¹⁶⁵ V. Troice-Sergieva lavra. *Chudožestvennye pamjatniki*, M. 1968, p. 73, tav. 58; Il'in M.A., «Mirovidenie XIV veka i ego svjazi s iskusstvom Moskovskoj Rusi», in *Vestnik Moskovskogo universiteta*, serie XII, Storia, n. XXIII, 1968, pp. 50-52. [Cfr. Florenskij P., «Molennye ikony prepodobnogo Sergija», in *Žurnal Moskovskoj patriarhii*, 1969, n. 9, pp. 88-90; Vzdornov G.I., «Živopis'», in *Očerki russkoj kul'tury XIII-XV vekov*, parte 2, *Duchovnaja kul'tura*, p. 354, ill. a p. 355].

¹⁶⁶ *Cronaca di Nikon, anno 6852 (1344)*, in [Poln. sobr. russkich letopisej, t. X, Spb. 1885, p. 216].

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ *Cronaca di Nikon, anno 6853 (1345)*, in [ibid.].

¹⁶⁹ V. Židkov G.V., *Moskovskaja živopis' seređiny XIV veka*, M. 1928.

¹⁷⁰ *Pamjatniki drevnerusskoj literatury*, 2, *Žitija svjatyh mučenikov Borisa i Gleba i služby im.*, red. D.I. Abramovič, Pg. 1916, p. 49.

¹⁷¹ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 214, pp. 252-253, tav. 169.

¹⁷² V. Troice-Sergieva lavra. *Chudožestvennye pamjatniki*, tavv. 59, 60. Qui l'icona è attribuita erroneamente alla scuola di Pskov. [V. anche: Nikolaeva T.V., *Drevnerusskaja živopis' Zagorskogo muzeja*, M. 1977, p. 32, catalogo, n. 102, ill.].

¹⁷³ Museo storico, Mosca. Ricamo con sete colorate, 123x220. Una delle migliori opere di ricamo moscovite. Sopra il Salvatore non fatto da mano d'uomo sono disposti i serafini; sotto la Deesis con i vescovi di Mosca figurano i santi a busto (tra i quali si possono riconoscere Vladimir, Boris e Gleb), negli angoli gli evangelisti nei medaglioni, e sulla cornice le figure degli angeli a busto. V. Ščekotov N.M., «Drevnerusskoe iit'e», in *Sofija*, 1914, n. 1, pp. 10-11; Lazarev V.N., «Živopis' i skulptura velikoknjažeskoj Moskvy», in *Istorija russkogo iskusstva*, t. III, p. 194, ill. alle pp. 198 e 199; [Svirin A.N., *Drevnerusskoe iit'e*, M. 1963, pp. 41-42, ill. a p.

43; Majasova N.A., *Drevnerusskoe iit'e*, M. 1971, pp. 10-11, tavv. 5, 6; Badjaeva T.A., «Pelena Marii Tverskoj», in *Voprosy istorii SS-SR*, 1, M. 1972, pp. 499-514].

¹⁷⁴ Lazarev V., *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Vienna-Monaco 1968 [v. ed. russa: Lazarev V.N., *Feofan Grek i ego škola*, M. 1961].

¹⁷⁵ Ibid., p. 8 [ed. russa p. 9].

¹⁷⁶ Ibid., pp. 69-95, tavv. 80-129 [ed. russa pp. 69-85, tavv. 61-87].

¹⁷⁷ Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau*, Berlino-Lipsia 1933, p. 92. Cfr. Antonova V.I., «Neizvestnyj chudožnik Moskovskoj Rusi Ignatij Grek po pis'mennym istočnikam», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij dom) Akademii nauk SSSR*, XIV, pp. 569-572.

¹⁷⁸ Antonova V.I., «Ikonografičeskij tip Perivlepty i russkie ikony Bogomateri v XIV veku», in *Iz istorii russkogo i zapadnoevropejskogo iskusstva*, M. 1960, pp. 105-110; [Nikolaeva T.V., *Drevnerusskaja živopis' Zagorskogo muzeja*, p. 29, catalogo, n. 98, ill.].

¹⁷⁹ È stato ripulito finora solo il volto del Bambino [v. Popova O.S., «Ikona Bogomateri Odigitrii seređiny XIV v. iz Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija*, 1974, M. 1975, pp. 238-251; Id., *Iskusstvo Novgoroda i Moskvy pervoj poloviny četyrnadcatogo veka*, pp. 148-171].

¹⁸⁰ V. Il'in M.A., «K moskovskomu periodu tvorčestva Feofana Greka», in *Vestnik Moskovskogo universiteta*, serie IX, Storia, 1966, n. 4, pp. 70-75; [Id., *Iskusstvo Moskovskoj Rusi epohi Feofana Greka i Andreja Rubl'eva. Problemy, gipotezy, issledovanija*, M. 1976, pp. 54-58, tav. 41]. Qui l'icona è attribuita senza sufficienti motivazioni a Teofane il Greco.

¹⁸¹ V. Lazarev V.N., «Novye pamjatniki vizantijskoj živopisi XIV veka. Vysockij čin», in Lazarev V.N., *Vizantijskaja živopis'. Sbornik statej*, pp. 357-372.

¹⁸² Talbot Rice D., *Arte di Bisanzio*, Firenze 1959, p. 106, tav. 193, XLIV; Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, pp. 376, 418 (nota 90).

¹⁸³ *Cronaca della Sofia, anno 6905 (1397)*, in [Poln. sobr. russkich letopisej, t. VI, Spb. 1853, p. 130: «il Salvatore in bianche vesti»].

¹⁸⁴ *Cronaca della Resurrezione, anno 6912 (1404)*, in [Poln. sobr. russkich letopisej, t. VII, Spb. 1859, p. 77].

¹⁸⁵ V. Lazarev V.N., «Kovalevskaja rospis' i problema južno-slavjanskich svjazej v russkoj živopisi XIV veka», in Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, p. 260, ill. alle pp. 271-273 e pp. 277-278, ill. alle pp. 274-275; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 338, pp. 381-383, tavv. 250-254; Pucko V., «Ikona "Predsta carica" v Moskovskom Kreml'e», in *Zbornik za likovne umetnosti*, 5, Novi Sad 1969, pp. 57-74, tavv. 1-8; Popov G.V., «Tri pamjatnika južno-slavjanskij živopisi XIV veka i ich russkie kopii seređiny XVI veka», in *Vizantija. Južnye slavjane i drevnjaja Rus'. Zapadnaja Evropa. Iskusstvo i kul'tura*, pp. 353, 358-359; [Ostašenko E.Ja., «Ob ikonografičeskom tipe ikony "Predsta carica" Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy i atribucii*, M. 1977, pp. 157-187].

¹⁸⁶ Priselkov M.D., *Troickaja letopis'. Rekonstrukcija teksta*, M.-L. 1950, p. 459.

¹⁸⁷ V. Lasareff V., *Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin*, pp. 117-143 [ed. russa: Lazarev V.N., «Tri fragmenta raspisnyh epistiliev i vizantijskij templon», in Lazarev V.N., *Vizantijskaja živopis'. Sbornik statej*, pp. 110-136].

¹⁸⁸ Lazarev V.N., «Živopis' i skulptura velikoknjažeskoj Moskvy», in *Istorija russkogo iskusstva*, t. III, pp. 120, 122; Il'in M.A., «Nekotorye predpoloženiya ob arhitekture russkich ikonostasov na rubeže XIV-XV vv.», in *Kul'tura drevnej Rusi. Sbornik statej k 40-letiju dejatel'nosti N.N. Voronina*, pp. 82, 86-87.

¹⁸⁹ Betin L.V., «O proischoždenii ikonostasa Blagoveščenskogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Restavracija i issledovanija pamjatnikov kul'tury*, 1, M. 1975, pp. 37-44 [Cfr. Ščennikova L.A., «O proischoždenii drevnego ikonostasa Blagoveščenskogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Sovetskoe iskusstvoznanie*, '81, 2 (15), M. 1982, pp. 81-129]. Per la storia dell'infrastruttura della chiesa dell'Annunciazione v. Vzdornov G.I., «Blagoveščenskij sobor ili pridel Vasilija Kesarijskogo?», in *Sovetskaja archeologija*, 1966, n. 1, pp. 317-322; Aleškovskij M. Ch. – Al'tšuller B.L., «Blagoveščenskij sobor, a ne pridel Vasilija Kesarijskogo», in *ibid.*, 1973, n. 2, pp. 88-99; Fedorov V.I. – Šel'pina N.S., «Drevnejšaja istorija Blagoveščenskogo sobora Moskovskogo Kremlja (Po materialam arhitekturno-arheologičeskich issledovanij)», in *ibid.*, 1972, n. 4, pp. 223-234; [Fedorov V.I., «Blagoveščenskij sobor Moskovskogo Kremlja v svete issledovanij 1960-1972 gg.», in *ibid.*, 1974, n. 2, pp. 112-129; Kučkin V.A., «K istorii kamennogo stroitel'stva v Moskovskom Kreml'e v XV v.», in *Srednevekovaja Rus'. Sbornik statej pamjati N.N. Voronina*, M. 1976, pp. 293-297; Sorokatyj V.M., «Nekotorye nadgrobnye ikonostasy Arhangel'skogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy i atribucii*, pp. 417-420; Al'tšuller B.L., «Ešče raz k voprosu o drevnejšej istorii Blagoveščenskogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Restavracija i issledovanija pamjatnikov kul'tury*, II, M. 1982, pp. 28-30.

¹⁹⁰ Majasova N.A., «K istorii ikonostasa Blagoveščenskogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Kul'tura drevnej Rusi. Sbornik statej k 40-letiju naučnoj dejatel'nosti N.N. Voronina*, pp. 152-157.

¹⁹¹ Betin L.V., «Istoričeskie osnovy drevnerusskogo vysokogo ikonostasa», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilikačiček k nej knjažestvu XIV-XVI vv.*, pp. 57-72.

¹⁹² Tali erano Basilio il Grande e Giovanni Crisostomo, non a caso raffigurati spesso nella composizione dell'*Adorazione del sacrificio liturgico* (Melismot). Essi compaiono anche nella chiesa serba di Chilandari, sul monte Athos, dove le loro figure affiancano quella di Cristo Grande sacerdote (Millet G., *Broderies religieuses de style byzantin*, Parigi 1947, pp. 76-78, tav. CLIX). È indicativo che essi compaiono anche in molte delle porte regali novgorodiane.

¹⁹³ Lazarev V.N., *Andrej Rubl'ev i ego škola*, M. 1966, p. 117. A Bisanzio si conoscevano Deesis contenenti le immagini dei martiri a busto (Giorgio e Procopio su una tavola lunga con una Deesis, componente del tempio del XIII secolo; v. Sotiriou G. e M., *Icones du Mont Sinaï*, vol. I, tav. 117).

¹⁹⁴ Uspenskij L., «Vopros ikonostasa», in *Vestnik russkogo zapadnoevropejskogo patriaršesko ekzarhata*, n. 44, 1963, ottobre-dicembre, p. 247. Nel presente studio faremo ampio uso di questo pregnante articolo, scritto da uno dei migliori conoscitori della liturgia ortodossa e dell'iconografia e contenente anche indicazioni bibliografiche. Per quest'ultima v. anche Lazarev V., *Theophanes*

der Griechen und seine Schule, p. 262 [ed. russa: Lazarev V.N., *Feofan Grek i ego škola*, p. 93, nota 1]. Per i fondamenti filosofico-ideali dell'iconostasi v. Florenskij P., «Ikonoostas», in *Bogoslovskie trudy*, 9, M. 1972, pp. 83-148; ed. ital., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano 1977.

¹⁹⁵ Esso comparve probabilmente per la prima volta nell'iconostasi di Rublëv della cattedrale della Dormizione di Vladimir del 1408.

¹⁹⁶ V. Lazarev V.N., «O metode raboty v rublëvskoj master-skoy», in *Doklady i soobščeniya filologičeskogo fakul'teta Moskovskogo universiteta*, 1, pp. 60-64 [nuova ed.: Lazarev V.N., *Vizantij-skoe i drevnerusskoe iskusstvo. Stat'i i materialy*, pp. 205-210]; Lazarev V.N., «Dionisij i ego škola», in *Istorija russkogo iskusstva*, t. III, p. 526.

¹⁹⁷ Cfr. le *Deesis* di Novgorod del XV secolo alla Galleria Tret'jakov: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, tavv. 60-66, 78-79.

¹⁹⁸ V. Lazarev V., *Theophanes der Grieche und seine Schule*, p. 98 (ed. russa: Lazarev V.N., *Feofan Grek i ego škola*, p. 90, tavv. 100, 101 e 96, 97). Cfr. Nikiforaki N.A., «Opyt atribucii ikonostas Blagoveščenskogo sobora pri pomošči fizičeskich metodov issledovanija», in *Kul'tura drevnej Rusi. Sbornik statej k 40-letiju naučnoj dejatel'nosti N.N. Voronina*, pp. 173-176. Lo studio delle icone mediante il commutatore elettronico-ottico di raggi infrarossi ha dimostrato che in una serie di icone si ha un cambiamento del disegno originario. Questi «pentimenti» sono particolarmente evidenti nella testa dell'arcangelo Michele, dove sono forse risultato di correzioni dello stesso Teofane.

¹⁹⁹ Betin L.V., «Ob arhitekturnoj kompozicii drevnerusskich vysokich ikonostasov», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilëžščich k nej knjažestvu. XIV-XVI vv.*, pp. 51-52; N.A. Majasova suppone che le icone dei santi Giorgio e Demetrio, dove il livello del suolo è un po' più alto, si trovassero sulle pareti laterali, «ad angolos» (Majasova N.A., «K istorii ikonostas Blagoveščenskogo sobora Moskovskogo Kremlja», in *Kul'tura drevnej Rusi. Sbornik statej k 40-letiju naučnoj dejatel'nosti N.N. Voronina*, pp. 154-156). Ma questa rimane una pura ipotesi, poiché non conosciamo le dimensioni esatte della chiesa alla quale era destinata l'iconostasi.

²⁰⁰ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 218, pp. 258-259, tavv. 164-168; Lazarev V., *Theophanes der Grieche und seine Schule*, pp. 110-111, tavv. 162-166; [nell'ed. russa: Lazarev V.N., *Feofan Grek i ego škola*, pp. 103-111, tavv. 120, 121; v. anche: Golejzovskij N. – Jamščikov S., *Feofan Grek i ego škola*, album, M. 1970, tavv. 13, 14; Sal'ko N.B., «Raskrytie "Četyredesjatnicy"», in *Soobščeniya Vsesojuznoj central'noj naučno-issledovatel'skoj laboratorii po konservacii i restauracii muzejnych chudožestvennyh cennostej*, 30, pp. 116-125, figg. 1-8].

²⁰¹ Migne J., *Patrologia graeca*, t. 151, col. 444 B.

²⁰² Ibid., col. 425 C.

²⁰³ Radojčić S., «Zur Geschichte des silbergetriebenen Reliefs in der byzantinischen Kunst», in *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, Roma-Friburgo-Vienna 1966 (= «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», vol. 30, supplemento, pp. 229-242) [v. anche la riedizione serba di questo lavoro: Radojčić Sv., *Uzori i dela starih srpskih umetnika*, Belgrado 1975, pp. 53-72].

²⁰⁴ Tichomirov M.N., «Andrej Rublev i ego epocha», in *Voprosy istorii*, 1961, n. 1, pp. 7-8 [lo stesso testo in: Tichomirov M.N., *Russkaja kul'tura X-XVIII vv.*, M. 1968, pp. 211-212].

²⁰⁵ Plugin V.A., «Nekotorye problemy izučeniya biografii i tvorčestva Andreja Rublëva», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilëžščich k nej knjažestvu. XIV-XVI vv.*, pp. 73-86 [lo stesso testo in: Plugin V.A., *Mirovozzrenie Andreja Rublëva (Nekotorye problemy)*, *Drevnerusskaja živopis' kak istoričeskij istočnik*, M. 1974, pp. 10-27].

²⁰⁶ Golubinskij E., *Prepodobnyj Sergij Radonežskij i sozdanaja im Troickaja lavra*, 2° ed., M. 1909, pp. 96-106; Ključevskij V.O., «Značenie prepodobnogo Sergija dlja russkogo naroda i gosudarstva», in *Ključevskij V.O., Očerki i reči*, 2, Pg. 1913, pp. 194-209.

²⁰⁷ *Žitie prepodobnogo i bogonosnogo otca našego Sergija čudotvorca i pochval'noe slovo emu, napisannye učnikom ego Epifaniem Premudrym v XV veke. Soobščil archim. Leonid*, Spb. 1885 (nella collana «Pamjatniki drevnej pis'mennosti», LVIII), pp. 17, 28.

²⁰⁸ Sacharov I., *Issledovanija o russkom ikonopisanii*, vol. 2, Spb. 1849, appendice, p. 14. Nella fonte del XVII secolo *Skazanie o svjatyh ikonopiscach* si dice che Rublëv dipinse l'icona della Trinità per incarico di Nikon «a lode del suo santo padre Sergio taurmurgov».

²⁰⁹ Prisel'kov M.D., *Troickaja letopis'. Rekonstrukcija teksta*, p. 466.

²¹⁰ *Poln. sobr. russkich letopisej*, t. VI, p. 138.

²¹¹ V. nota 208.

²¹² Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, p. 76.

²¹³ Tichomirov M.N., «Andrej Rublëv i ego škola», in *Voprosy istorii*, 1961, n. 1, p. 16 [lo stesso testo in: Tichomirov M.N., *Russkaja kul'tura X-XVIII vv.*, p. 224].

²¹⁴ Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, p. 69.

²¹⁵ V. Lazarev V., *Theophanes der Grieche und seine Schule*, pp. 75-93 (con indicazioni bibliografiche) [nell'ed. russa: Lazarev V.N., *Feofan Grek i ego škola*, pp. 75-82; v. anche: Popova O., *Les miniatures russes du XI^e au XV^e siècle*, pp. 138-152]. Cfr. Alpatov M.V., *Andrej Rublëv*, M. 1959, pp. 13-14; Id., *Andrej Rublëv*, M. 1972, pp. 38-42; [Vzdornov G.I., *Iskusstvo knigi v Drevnej Rusi. Rukopisnaja kniga Severo-Vostočnoj Rusi XII – načala XV vekov*, pp. 105-109. Descrizione dei manoscritti, n. 58 (con indicazioni bibliografiche)]. Non c'è motivo di attribuire tutto il manoscritto a Rublëv, come fa M.V. Alpatov, che non distingue la mano dei singoli miniaturisti.

²¹⁶ V. Lazarev V., *Old Russian Murals and Mosaics*, pp. 182-183, tav. 151 [lo stesso testo nell'ed. russa: Lazarev V.N., *Drevnerusskie mozaiki i freski. XI-XV vv.*, pp. 71-72, tavv. 393, 394].

²¹⁷ Grabar' Igor', «Andrej Rublëv. Očerki tvorčestva chudožnika po dannym restavracionnyh rabot 1918-1925 gg.», in *Voprosy restauracii*, 1, p. 83 [lo stesso testo in: Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve*, p. 180].

²¹⁸ Prisel'kov M.D., *Troickaja letopis'. Rekonstrukcija teksta*, pp. 445, 450.

²¹⁹ Legno, tempera all'uovo, 45x35. Proveniente dal monastero della Trinità di san Sergio. In buono stato di conservazione. Parziali lacune nel *levkas* sulla cornice. Sul fondo oro e sui riquadri ci sono molte tracce di un rivestimento inchiodato. L'icona fu importata probabilmente da Costantinopoli, come indicano il suo

elegante disegno, la composizione straordinariamente ritmica e il colorito ricercato. È poco probabile, infatti, che anche il più dotato maestro moscovita avesse potuto assimilare così organicamente il linguaggio iconografico greco. Ma da icone di questo livello, che si dovevano incontrare frequentemente nella Mosca del XIV secolo, c'era molto da imparare, e Rublëv lo capiva meglio di chiunque altro. Cfr. le icone greche del XIV secolo al Museo nazionale di Ochrida e alla Galleria d'arte di Skopje (Radojčić S., *Icones de Serbie et de Macédoine*, Belgrado 1961, ill. alle pp. 18, 19, 21, 23, 64). A questo gruppo di opere appartiene appunto l'icona dell'Annunciazione dal registro delle feste della cattedrale dell'Annunciazione. V. Alpatov M., «Eine Verkündigungskone aus der Paläologenepoche in Moskau», in *Byzantinische Zeitschrift*, vol. XXV, 1925, pp. 347-357; Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau*, pp. 92-93; SSSR, *Drevnye russkie ikony*, New York-Milano 1958 (nella collana UNESCO «Arte universale»), p. 26, tav. XX; Onasch K., *Ikony*, tav. 81, p. 383; Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, p. 375, 418; [Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, M. 1974, tav. 9, p. 293].

²²⁰ Cfr. Il'in M.A., «Ikonoostas Uspenskogo sobora vo Vladimir Andreja Rublëva», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilëžščich k nej knjažestvu. XIV-XVI vv.*, pp. 29-33.

²²¹ Ibid., p. 32. Le iconostasi più antiche non avevano un numero così grande di feste.

²²² V. Demina N.A., «Čerty geroičeskogo dejstvitel'nosti XIV-XV vekov v obrazach ljudej Andreja Rublëva i chudožnikov ego kruga», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij dom) Akademii nauk SSSR*, XII, M.-L. 1956, p. 319 [v. anche Demina N.A., «Istoričeskaja dejstvitel'nost' XIV-XV vv. v iskusstve Andreja Rublëva i chudožnikov ego kruga», in Demina N.A., *Andrej Rublëv i chudožnikov ego kruga*, M. 1972, pp. 37-38].

²²³ Vzdornov G.I., «Novootkrytaja ikona Troicy iz Troice-Sergievoj lavry i "Troica" Andreja Rublëva», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilëžščich k nej knjažestvu. XIV-XVI vv.*, pp. 153-154.

²²⁴ Klibanov A.I., *Reformacionnye dvizenija v Rossii v XIV – pervoj polovine XVI vv.*, M. 1960, pp. 160-166, 173-176; Onasch K., «Andrej Rublëv. Byzantinisches Erbe in russischer Gestalt», in *Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses, München 1958*, Monaco 1960, pp. 427-429; Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, pp. 34-35; Vzdornov G.I., «Novootkrytaja ikona Troicy iz Troice-Sergievoj lavry i "Troica" Andreja Rublëva», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilëžščich k nej knjažestvu. XIV-XVI vv.*, pp. 151-152.

²²⁵ Cfr. Ainalov D.V., *Istorija russkoj živopisi s XVI po XIX stoletie*, 1° ed., Spb. 1913, pp. 16-18; Syčev N., «Ikona sv. Troicy v Troice-Sergievoj lavre», in *Zapiski otdelenija russkoj i slavjanskoj archeologii imp. Russkogo Archeologičeskogo obščestva*, t. X, Pg. 1915, pp. 58-76; Punin N., «Andrej Rublëv», in *Apollon*, 1915, n. 2, pp. 18, 22, 23; Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile...*, p. 681; van Marle R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, L'Aia 1924, p. 67. Tra gli autori contemporanei solamente A.N. Grabar' (Grabar' A., *L'art du Moyen Age en Europe Orientale*, pp. 203-204) sostiene ancora questo punto di vista piuttosto obsoleto.

²²⁶ Cfr. le icone della Trinità al Museo Benaki di Atene (*Frühe Ikonen*, tavv. 78, 79), all'Ermitage (Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, tav. 351), la miniatura del *cod. Paris gr. 1242*, f. 123v. (*ibid.*, tav. 541), la *panagia* nella collezione Carrand al Museo nazionale del Bargello di Firenze (*The Burlington Magazine*, LXXXI, 1937, p. 256, tav. IVD).

²²⁷ Nell'interpretazione del contenuto ideale della Trinità e nella sua analisi artistica mi sono basato in gran parte sullo studio di N.A. Demina dedicato all'icona di Rublev (Demina N., «Troica Andreja Rublëva», M. 1963). Tuttavia nell'interpretazione delle singole Persone della Trinità il mio punto di vista si distacca sostanzialmente da quello esposto dalla Demina, la quale identifica la figura centrale con Dio Padre.

²²⁸ Sull'interpretazione di questa figura e sui pareri discordanti formati attorno a questo problema, v. Lazarev V.N., *Andrej Rublëv i ego škola*, nota 78 alle pp. 61-62; Vzdornov G.I., «Novootkrytaja ikona Troicy iz Troice-Sergievoj lavry i "Troica" Andreja Rublëva», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilëžščich k nej knjažestvu. XIV-XVI vv.*, pp. 147-148; [Uspenskij L., «Božoj Moskovskij sobor i obraz Boga-otca», in *Vestnik russkogo zapadnoevropejskogo patriaršego ekzarchata*, n. 78-79, 1972, aprile-settembre, nota 73 alle pp. 167-168. Le diverse interpretazioni di questa figura sono presentate in modo esauriente in testi e bibliografia raccolti nel volume: *Troica Andreja Rublëva. Antologija*, a c. G.I. Vzdornov, M. 1981]. Cristo è identificato dal clavo sulla manica destra del chitone. Non è chiaro se avesse originariamente anche un nimbo crociato.

²²⁹ Ioanna, *igumena Sinajskoj gory, Lestvica*, monastero della Trinità di san Sergio 1898, discorso 30, p. 246.

²³⁰ Losskij V., «Otricat'noe bogoslovie v učenii Dionisija Areopagita», in *Seminarium Kondakovianum*, III, Praga 1929, p. 142.

²³¹ Demina N., «Troica Andreja Rublëva», pp. 71-72.

²³² Ibid., p. 73.

²³³ V. nota 210.

²³⁴ Cfr. Alpatov M., «La valeur classique de Roublëv», in *Commentari*, 1958, n. 1, pp. 25-37 [v. ed. russa: Alpatov M.V., «Klassičeskaja osnova iskusstva Rublëva», in Alpatov M.V., *Etjudy po istorii russkogo iskusstva*, 1, pp. 112-118, tavv. 75-89]. In questo articolo sono esposte analogie con l'arte antica interpretate in maniera così soggettiva da non fornire alcun elemento utile a spiegare il problema toccato dall'autore.

²³⁵ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 212, pp. 248-249, tavv. 160, 161. Proveniente da Kolomna, l'icona fu dipinta non prima del XV secolo.

²³⁶ V. Troice-Sergieva lavra. *Chudožestvennye pamjatniki*, p. 76, tav. 66; Nikolaeva T.V., *Sobranie drevnerusskogo iskusstva v Zagorskij muzej*, L. 1968, p. 32, tav. 5; [Id., *Drevnerusskaja živopis' Zagorskogo muzeja*, p. 32, catalogo, n. 100, ill.]. Replica molto primitiva della Madre di Dio del Don, a cavallo tra il XIV e il XV secolo.

²³⁷ V. Troice-Sergieva lavra. *Chudožestvennye pamjatniki*, p. 60, tavv. 59, 60 (con un'erronea definizione di questa icona come appartenente alla scuola di Pskov). Fine XIV – inizio XV secolo [cfr. nota 172].

²³⁸ Anisimov A.I., *Vladimirskaja ikona Božiej Materi*, pp. 18-24.

²³⁹ Antonova V.I., «Rannee proizvedenie Andreja Rublëva v

Moskovskom Kremlje», in *Kul'tura drevnej Rusi. Sbornik statej k 40-letiju naučnoj dejatel'nosti N.N. Voronina*, pp. 21-25.

²⁴⁰ Cronaca Ipaziana, anno 6619 (1111), in [Poln. sobr. russkich letopisej...], t. II, Spb. 1845, pp. 375, 377].

²⁴¹ Tichomirova K.G., «Geroičeskoe skazanie v drevnerusskoj živopisi», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilikačič k nej knjažestvu. XIV-XVI vv.*, pp. 8-17.

²⁴² Ibid., pp. 24-28.

²⁴³ Ibid., p. 10.

²⁴⁴ V. Troice-Sergieva lavra. Chudožestvennye pamjatniki, p. 93, tav. 106; Nikolaeva T.V., *Sobranie drevnerusskogo iskusstva v Zagorskogo muzeja*, p. 58, tav. 26; [Id., *Drevnerusskaja živopis' Zagorskogo muzeja*, p. 34, catalogo, n. 106, ill.].

²⁴⁵ Russkaja istoričeskaja biblioteka, t. IV. Pamjatniki drevnerusskogo kanoničeskogo prava, parte 1 (pamjatniki XI-XV vv.), Spb. 1880, n. 118 (dichiarazione del 1492 del metropolita Zosima sulla Lettera festale per l'ottavo millennio), col. 799.

²⁴⁶ V. Chudožestvennye pamjatniki Moskovskogo Kremlja, M. 1956, tav. 53; Popov G.V., *Živopis' i miniatura Moskvy seređiny XV – načala XVI veka*, M. 1975, pp. 54-56, tavv. 58-61.

²⁴⁷ V. Popov G.V., *Živopis' i miniatura Moskvy seređiny XV – načala XVI veka*, p. 57, tavv. 62-67.

²⁴⁸ V. Alpatov M.V., *Pamjatnik drevnerusskoj živopisi konca XV veka. Ikona «Apokalipsis» Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlja*, M. 1964; Popov G.V., *Živopis' i miniatura Moskvy seređiny XV – načala XVI veka*, pp. 64-66, tavv. 94-97; [Christe Y., «Quelques remarques sur l'icone de l'Apocalypse du maître du Kremlin à Moscou», in *Zograf*, 6, Belgrado 1976, pp. 59-67].

²⁴⁹ Kadlubovskij A.P., «Žitie Pafnutija Borovskogo, pisannoe Vassianom Saninym», in *Sbornik istoriko-filologičeskogo obščestva pri Institute knjazja Bežborodko v Nežine*, II, Nežin 1899, p. 125.

²⁵⁰ Antonova V.I., «U Medvež'ja ozera i v Vesi Egonskoj», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puskinskij dom) Akademii nauk SSSR*, XXII, p. 189-194; Florja B.N., «Moskovskij ikonopisec seređiny XV v. Mitrofan po dannym pis'mennych istočnikov», in *Kul'tura drevnej Rusi. Sbornik statej k 40-letiju naučnoj dejatel'nosti N.N. Voronina*, pp. 278-280.

²⁵¹ «Pamjatniki drevnerusskoj duhovnoj pis'mennosti. Skazanija Paisija Jaroslavova (XV sec.)», in *Pravoslavnyj sobesednik*, 1861, febbraio, p. 212.

²⁵² Cronaca di L'vov, anno 6989 (1481), in [Poln. sobr. russkich letopisej...], t. XX, prima metà, Spb. 1910, p. 347].

²⁵³ Zimin A.A., «Kratkie letopisy XV-XVI vv.», in *Istoričeskij arhiv*, t. V, M.-L. 1950, pp. 15-16.

²⁵⁴ La data dell'iscrizione della chiesa, decifrata a suo tempo da K.K. Romanov come 6 agosto 1500 – 8 settembre 1502, si legge ora, dopo lo studio di N.K. Golejzovskij [Golejzovskij N.K., «Zametki o Dionisii», in *Vizantijskij vremennik*, 31, M. 1971, pp. 176-177] come 6 agosto 1502 – 8 settembre 1503. Sulle icone della chiesa della Teofania v.: Popov G.V., *Živopis' i miniatura Moskvy seređiny XV – načala XVI veka*, p. 76 e nota 119 a p. 131.

²⁵⁵ Nila Sorskogo Predanie i Ustav, saggio introduttivo di M.S. Borovkova-Majkova, Spb. 1912 (nella collana «Pamjatniki drevnej pis'mennosti i iskusstva», CLXXX), p. 8, 9, 47.

²⁵⁶ Georgievskij V.T., *Freski Ferapontova monastyra*, Spb. 1911, appendice, pp. 1-8.

²⁵⁷ Jamščikov S.V., *Drevnerusskaja živopis'. Novye otkrytija*, al-

bum, tavv. 18-21; [Golejzovskij N. – Ovčinnikov A. – Jamščikov S., *Sokrovišča Suzdalja*, pp. 154-172]; Jamščikov S., *Suzdal'. Muzej*, s.n. (l'icona della Protezione della Madre di Dio dal monastero della Protezione, testo di A.N. Ovčinnikov); Antonova V.I., «Zametki o rostovo-suzdal'skoj škole živopisi», in *Rostovo-suzdal'skaja škola živopisi*, [catalogo], p. 12. Cfr. l'attendibile interpretazione del problema da parte di G.V. Popov (*Živopis' i miniatura Moskvy seređiny XV – načala XVI veka*, pp. 87-88).

²⁵⁸ Cronaca di L'vov, anno 6990 (1482), in [Poln. sobr. russkich letopisej...], t. XX, prima metà, p. 348].

²⁵⁹ Cronaca di Nikon, anno 6889 (1381), in [Poln. sobr. russkich letopisej...], t. XI, Spb. 1898, p. 70]. Cfr. Golubinskij E.E., *Istorija ruskoj cerkvi*, t. II, seconda metà del tomo, M. 1911 (sulla copertina: 1917), p. 606.

²⁶⁰ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 221, pp. 262-263, tav. 172; Bank A.V., *Vizantijskoe iskusstvo v sobranijach Sovetskogo Sojuz*, L. 1967, tav. 244, annotazione a p. 321.

²⁶¹ V. Troice-Sergieva lavra. Chudožestvennye pamjatniki, p. 94, tav. 107; [Nikolaeva T.V., *Drevnerusskaja živopis' Zagorskogo muzeja*, pp. 26, 30, catalogo, n. 69, ill.].

²⁶² V. Ivanova I.A., *Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rubl'eva*, album, M. 1968, tavv. 53-56.

²⁶³ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 284, pp. 346-347, tavv. 230-231.

²⁶⁴ V. ibid., n. 212, pp. 248-249, tavv. 160-161.

²⁶⁵ Laurina V.K., «Vnov' raskrytaja ikona "Sošestvie vo ad" iz Ferapontova monastyra i moskovskaja literatura konca XV v.», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puskinskij dom) Akademii nauk SSSR*, XXII, pp. 174-176.

²⁶⁶ V. Ivanova I.A., *Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rubl'eva*, album, tavv. 19-27; Popov G.V., *Živopis' i miniatura Moskvy seređiny XV – načala XVI veka*, pp. 92-96, tavv. 131-136 (con una datazione troppo antica agli anni '80 ['90] del XV secolo).

²⁶⁷ Stoglav, Spb. 1863, p. 128.

²⁶⁸ V. bibliografia riportata alla nota 16.

²⁶⁹ V. Antonova V.I., «O pervonačal'nom meste "Troicy" Andreja Rubl'eva», in *Gos. Treťjakovskaja galereja. Materialy i issledovanija*, t. I, M. 1956, pp. 25-27 e tavv.; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 166, pp. 207-208; Rozanova N.V., *Rostovo-suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, album, tavv. 28, 29. Proveniente dalla chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Rostov, costruita sul luogo dove originariamente sorgeva una chiesa dedicata alla Trinità vivificante (conosciuta dal 1207).

²⁷⁰ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 180, pp. 221-222, tav. 131.

²⁷¹ V. ibid., n. 188, pp. 226-227; [Živopis' Rostova Velikogo, catalogo, a c. S. Jamščikov, s.n., tavv. 7-13].

²⁷² V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 193, pp. 229-230, tav. 134.

²⁷³ Antonova V.I., «Zametki o rostovo-suzdal'skoj škole živopisi», in *Rostovo-suzdal'skaja škola živopisi*, [catalogo], p. 12.

²⁷⁴ Cfr. Vzdornov G.I., «O živopisi Severo-Vostočnoj Rusi XII-XVI vekov», in *Ikusstvo*, 1969, n. 10, p. 60.

²⁷⁵ V. bibliografia riportata alla nota 16.

²⁷⁶ Golejzovskij N. – Ovčinnikov A. – Jamščikov S., *Sokrovišča Suzdalja*, pp. 155-175.

²⁷⁷ Vzdornov G.I., «O živopisi Severo-Vostočnoj Rusi XII-XVI vekov», in *Ikusstvo*, 1969, n. 10, p. 60.

²⁷⁸ V. Rozanova N.V., *Rostovo-suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, album, tav. 46.

²⁷⁹ Golejzovskij N. – Ovčinnikov A. – Jamščikov S., *Sokrovišča Suzdalja*, p. 107.

²⁸⁰ V. ibid., ill. alle pp. 42, 43, 46 e 47.

²⁸¹ V. ibid., ill. alle pp. 30, 31 e 33.

²⁸² V. ibid., ill. alle pp. 37-39.

²⁸³ V. bibliografia riportata alla nota 14.

²⁸⁴ V. Mneva N.E., «Drevnerusskaja živopis' Nižnego Novgoroda», in *Gos. Treťjakovskaja galereja. Materialy i issledovanija*, II, pp. 32-34, tavv. III-VII; Rozanova N.V., *Rostovo-suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, album, tavv. 86, 87, 89, 90.

²⁸⁵ Mneva N.E., *Drevnerusskaja živopis' Nižnego Novgoroda*, p. 34.

²⁸⁶ V. bibliografia riportata alla nota 15.

²⁸⁷ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 197, p. 232, tavv. 135, 136; Evseeva L.M. – Kočetkov I.A. – Sergeev V.N., *Živopis' drevnej Tveri*, tavv. 6, 7; [Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka*, M. 1979, pp. 41-48, catalogo, n. 2, ill. a p. 376].

²⁸⁸ Turyn A., *Codices graeci Vaticani saeculis XIII et XIV scripti annorumque notis instructi*, Città del Vaticano 1964, pp. 113-114, tav. 188. In questo manoscritto, contenente la Regola gerosolimitana e scritto dallo ieromonaco Nil a Tver' negli anni 1317-1318, si fa menzione di Teodoro di Gerusalemme, Giovanni di Costantinopoli e Tommaso di Siria (quest'ultimo era il committente del manoscritto). Come è noto, Giovanni era il confessore del principe Michail Jaroslavič di Tver'. Cfr. Popov G.I., «Puti razvitija tverskogo iskusstva v XIV – načala XVI veka (živopis', miniatjura)», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilikačič k nej knjažestvu. XIV-XVI vv.*, nota 22 a p. 316.

²⁸⁹ Poln. sobr. russkich letopisej, t. XV, 1, *Rogožskij letopisej*, Pg. 1922, col. 168-172. Probabilmente opera greca (o serba) del tardo XIV secolo è l'icona processionale dipinta sulle due facce (*Madre di Dio Odigitria* e *San Nicola Taumaturgo*) conservata al Museo di arte antica russa Andrej Rubl'ev. L'icona fu ritrovata nella chiesa del villaggio di Vasil'evskij nei pressi di Starica. G.V. Popov la considera, senza motivazioni sufficienti, opera di un maestro russo. V.: Popov G.V., «O chudožestvennyh svjazach Tveri s Afonom (vyšnaja ikona pervoj četverti XV veka tverskogo proischoždenija)», in *Starinar*, XX (1969), Belgrado 1970, pp. 315-322; [cfr. anche: Evseeva L.M. – Kočetkov I.A. – Sergeev V.N., *Živopis' drevnej Tveri*, pp. 20-21, tavv. 13, 14; Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis'*

i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka, pp. 113-120, catalogo, n. 5, ill. alle pp. 380-382].

²⁹⁰ V. Popov G.V., «Puti razvitija tverskogo iskusstva v XIV – načala XVI veka (živopis', miniatjura)», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilikačič k nej knjažestvu. XIV-XVI vv.*, pp. 326-328, ill. a p. 318; [Evseeva L.M. – Kočetkov I.A. – Sergeev V.N., *Živopis' drevnej Tveri*, pp. 37-38, tavv. 51-52; Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka*, pp. 177-186, catalogo, n. 19, ill. alle pp. 436-437]. In alto è raffigurato l'arcangelo Gabriele benedicente, in basso gli evangelisti Giovanni con Prochoro e Luca con la Sofia divina (motivo piuttosto raro per le porte regali).

²⁹¹ V. Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 203, pp. 237-238, tavv. 142-146; Popov G.V., «Puti razvitija tverskogo iskusstva v XIV – načala XVI veka (živopis', miniatjura)», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilikačič k nej knjažestvu. XIV-XVI vv.*, p. 324, ill. a p. 319; [Evseeva L.M. – Kočetkov I.A. – Sergeev V.N., *Živopis' drevnej Tveri*, pp. 29-31, tavv. 30-41; Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka*, pp. 135-141, catalogo, n. 10, ill. alle pp. 389-395]. La figura di Alessandro di Tessalonica, facente parte della *Deesis*, doveva ricordare uno dei principi più popolari a Tver', Aleksandr Michajlovič, ucciso nei territori dell'Orda d'oro nel 1338.

²⁹² V. Popov G.V., «Puti razvitija tverskogo iskusstva v XIV – načala XVI veka (živopis', miniatjura)», pp. 336, 338, ill. a p. 337; [Evseeva L.M. – Kočetkov I.A. – Sergeev V.N., *Živopis' drevnej Tveri*, pp. 26-27, tavv. 24, 25; Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka*, pp. 141-145, ill. a p. 142].

²⁹³ V. SSSR. *Drevnye russkie ikony*, tav. XVI; Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi*, t. I, n. 201, pp. 235-236, tavv. 140, 141; Popov G.V., «Puti razvitija tverskogo iskusstva v XIV – načala XVI veka (živopis', miniatjura)», pp. 340, 342, ill. a p. 343; [Evseeva L.M. – Kočetkov I.A. – Sergeev V.N., *Živopis' drevnej Tveri*, pp. 28-29, tavv. 26-29; Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka*, pp. 189-194, catalogo, n. 22, ill. alle pp. 440 e 441]. La *Dormizione* fu attribuita per la prima volta alla scuola di Tver' da N.E. Mneva. Questa attribuzione, come pure la datazione antica dell'icona (al primo quarto del XV secolo), dopo lo spostamento di datazione della *Dormizione* del monastero di Kirill di Beloozero (Galleria Treťjakov) [v. Lelekova O.V., *O sostave ikonostasa Uskenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monastyra*, pp. 96-97] mi appare attualmente molto dubbia. È più facile che si tratti di un'opera di fattura moscovita della seconda metà del XV secolo.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Abel U., *Russische Ikonen aus dem Nationalmuseum*, Stoccolma-Berlino 1978.

Ainalov D., *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*, Berlino-Lipsia 1933.

Ainalov D., Recensione al libro: O. Wulff – M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Hellerau (Dresda) 1925, in *Byzantinische Zeitschrift*, vol. XXVI, 1926, pp. 414-419.

Ainalov D., Recensione al catalogo: *Vystavka drevnerusskogo iskusstva, ustroennaja v 1913 godu v oznamenovanie čestvovanija 300-letija carstvovanija doma Romanovyč* (M. 1913), in *Bibliografičeskaja letopis'*, 1, Spb. 1914, sez. «Kritika i bibliografija», pp. 30-34.

Ainalov D., Recensione alla miscellanea: *Russkaja ikona*, 1 e 2, Spb. 1914, in *Bibliografičeskaja letopis'*, II, Spb. 1915, sez. «Kritika i bibliografija», pp. 27-33.

Ainalov D.V., *Istorija russkoj živopisi s XVI po XIX stoletie*, ed. Studenčeskogo komiteta pri Istoriko-filologičeskom fakul'tete S.-Peterburgskogo universiteta, Spb. 1913.

Alpatoff M., «Probleme der byzantinischen und russischen Kunstgeschichte. Forschungen in Rußland 1914-1924», in *Belvedere (Forum)*, 1924, agosto-dicembre, pp. 84-91.

Alpatov M. – Brunov N., *Geschichte der altrussischen Kunst*, I-II (volume di testo e volume di tavole), Augsburg 1932.

Alpatov M., «Byzantinisches Erbe in der altrussischen Ikonenmalerei», in *Actes du XIII^e Congrès international d'histoire de l'art*, I, Budapest 1972, pp. 233-248.

Alpatov M., «Voprosy izučeniija i istolkovanija drevnerusskogo iskusstva», in *Iskusstvo*, 1967, n. 1, pp. 64-70.

Alpatov M., *Andrej Rubl'ev*, M. 1972.

Alpatov M., *Kraski drevnerusskoj ikonopisi*, M. 1974.

Alpatov M., *Le icone russe. Problemi di storia e d'interpretazione artistica*, Torino 1976.

Alpatov M., Recensione al libro: P. Muratov, *La pittura russa antica*, Praga-Roma 1925, in *Izvestija na Bulgarskija Archeologičeski institut*, IV (1926-1927), Sofia 1927, pp. 348-351.

Alpatov M.V., «Chudožestvennyj mir drevnerusskich ikon», in Alpatov M.V., *Etjudy po vseobščej istorii iskusstv*, M. 1979, pp. 161-166.

Alpatov M.V., *Altrussische Ikonenmalerei*, Dresda 1958.

Alpatov M.V., *Drevnerusskaja ikonopis'*, M. 1974; 2^a ed. M. 1978.

Alpatov M.V., *Etjudy po istorii russkogo iskusstva*, t. 1, M. 1967 [saggi «Iz istorii russkoj nauki ob iskusstve», «Feofan v Moskve», «Rubl'ev i Vizantija», «Klassičeskaja osnova iskusstva Rubl'eva», «K voprosu o zapadnom vlijanii na drevnerusskoe iskusstvo», «Russkaja živopis' konca XV v. i antičnoe nasledie v iskusstve Evropy», e altri].

Alpatov M.V., *Feofan Grek*, M. 1979.

Alpatov M.V., *Iskusstvo Drevnej Rusi. Pamjatniki XI-XVII vv.*, M. 1969.

Alpatov M.V., *Sokrovišča russkogo iskusstva XI-XVI vekov (živopis')*, L. 1971.

Alpatov M.V., *Vseobščaja istorija iskusstv*, t. III, *Russkoe iskusstvo s drevnejšich vremen do načala XVIII veka*, M. 1955.

Alpatov M.V. – Zonova O.V., Čeljubeeva Z.P., *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlja*, M. 1971.

Ancient Russian Icons from the XIIIth to the XIXth Centuries. Lent by the Government of the USSR to British Committee and Exhibited by Permission at the Victoria and Albert Museum. 18th November to 14th December, 1929, Londra 1929.

Andersson S.L., «Esquisse d'une théorie mathématique de l'icone», in *Les pays du Nord et Byzance (Scandinavie et Byzance). Actes du colloque à Upsal 20-27 avril 1979*, Uppsala 1981, pp. 295-297.

Andreev N., *Studies in Muscovy: Western Influence and Byzantine Inheritance*, Londra 1970 (nella collana «Variorum Reprints») [saggi «Pagan and Christian Elements in Old Russia», «Filofey and His Epistle to Ivan Vasil'evich», «O dele d'jaka Viskovotogo», «Mitropolit Makarij kak dejatel' religioznogo iskusstva», «Ioann Groznyj i ikonopis' XVI veka», «Inok Zinovij Otenskij ob ikonopočitanii i ikonopisanii», «Literatura i ikonopis'», «Nikon and Avvakum on Icon-Painting»].

Andreeva M., Recensione all'edizione di: N.P. Kondakov, *Russkaja ikona*, t. I-III, Praga 1928-1931, in *Byzantinoslavica*, III, Praga 1931, pp. 521-524.

Andreeva M.A., «Novejšie trudy po istorii russkoj ikony, vyšedšie v central'noj Evrope», in *Central'naja Evropa*, n. 6-7, Praga 1932, pp. 393-397.

Andrej Rubl'ev i ego epoha. *Sbornik statej pod red. M.V. Alpatova*, M. 1971 [saggi di M.V. Alpatov, I.E. Danilova, A.I. Klivanov, V.D. Kuz'mina e N.A. Demina].

Anisimov A., «Domogol'skij period drevnerusskoj živopisi», in *Voprosy restavracii*, II, M. 1928, pp. 102-182.

Anisimov A., «Les anciennes icônes et leur contribution à l'histoire de la peinture russe», in *Fondation E. Piot. Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXX, Parigi 1929, pp. 151-165.

Anisimov A., «O sud'be starych ikon v Rossii», in *Trudy Vserossijskogo s'ezda chudožnikov v Petrograde, dekabr' 1911 – janvar' 1912*, t. II, Pg. [1914], pp. 153-156.

Anisimov A., «Raskrytie pamjatnikov drevnerusskoj živopisi», in *Izvestija Obščestva arheologii, istorii i etnografii pri Kazanskom universitete*, t. XXX, 3, Kazan' 1920, pp. 267-280.

Anisimov A., *Gos. Istoričeskij muzej. Putevoditel' po vystavke pamjatnikov drevnerusskoj ikonopisi*, M. 1926.

Anisimov A.I., «Die altrussische Ikonenmalerei. (Anlässlich der Ausstellung von Denkmälern altrussischer Malerei)», in *Ost-Europa*, anno 4, fasc. 7-8, aprile-maggio 1929, pp. 444-449.

Anisimov A.I., «Russian Icon-Painting: Its Bloom, Over-Refinement and Decay», in *Masterpieces of Russian Painting*, Londra 1930, pp. 61-91.

Anisimov A., «La peinture d'icônes en Russie», in *Formes*, 1930, IV, aprile, pp. 11-14.

Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi [alla Galleria Tret'jakov]*, t. I, XI – načalo XVI veka, M. 1963.

Antonova V.I., «Stankovaja živopis' srednevekovoj Rossii», in *Trista vekov iskusstva. Iskusstvo Evropejskoj časti SSSR*, M. 1976, pp. 144-206.

Antonova V.I., *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*, M. 1967.

Babič G., *Ikone. 64 reprodukcije u boji*, Zagabria 1980.

Belaev N., «Les plus anciennes icônes russes», in *III^e Congrès international des études byzantines*, Atene 1932, p. 363-371.

Beljaev N., «Vystavka russkich ikon», in *Seminarium Kondakovianum*, III, Praga 1929, pp. 308-314.

Beljaev N.M., «Drevnerusskaja ikonopis'», in *Trudy v-go s'ezda russkich akademičeskich organizacij za granicej v Sofii 14-21 sentjabrja 1930 goda*, parte I, Sofia 1932, pp. 229-242.

Benua A., «Ikony i novoe iskusstvo», in *Reč'*, 1913, n. 93, p. 2.

Benua A., «Russkie ikony i Zapad», in *Reč'*, 1913, n. 97, p. 2.

Betin L., «K voprosu ob organizacii rabot drevnerusskich živopiscev», in *Srednevekovaja Rus'. Sbornik statej pamjati N.N. Voronina*, M. 1976, pp. 278-283.

Blankoff J., *L'art de la Russie Ancienne*, Bruxelles 1963.

Blankov Ž., «Iskusstvo Drevnej Rusi i zapadnye slavisty», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij dom) Akademii nauk SSSR*, XXII, M.-L. 1966, pp. 11-17.

Bréhier L., «Les icônes dans l'histoire de l'art Byzance et la Russie», in *L'art byzantin chez les slaves*, II, Parigi 1932, pp. 150-173.

Bulgakov S., *Ikona i ikonopočitanie. Dogmatičeskij očerk*, Parigi 1931.

Buslaev F.I., *Soč.*, t. I-II, Spb. 1908-1910.

Catalogue of Russian Icons lent by American Russian Institute. Chicago. December 22, 1931, to the January 17, 1932, Chicago 1932.

Cončeva M. – Ivanova V., *Drevnorusski majstori. Teofan Grek. Andrej Rubl'ov. Dionisij*, Sofia 1974.

Conway M., «The History of Russian Icon Painting», in *Masterpieces of Russian Painting*, pp. 11-32.

Danilova I.E., *Dionisij*, Dresda 1970; Vienna 1971.

Demina N., «Troica» *Andreja Rubl'eva*, M. 1963.

Demina N.A., *Andrej Rubl'ev i chudožniki ego kruga. Sbornik statej*, M. 1972 [saggi «Nacional'nye istoki tvorčestva Andreja Rubl'eva», «Istoričeskaja dejstvitel'nost' XIV-XV vv. v iskusstve Andreja Rubl'eva i chudožnikov ego kruga», «Troica Andreja Rubl'eva», «Prazdničnyj rjad ikonostasa Troickogo sobora Troice-Sergieva monastyra», «Nasledie velikoj epohi»].

Denkmäler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom 12.-18. Jahrhundert. Ausstellung des Volksbildungskommissariats der RSFSR und der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas in Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt a.M., Februar-Mai 1929, Berlino-Königsberg 1929.

Dionisij i iskusstvo Moslevy XV-XVI stoletij, catalogo della mostra, a c. T.B. Vilinbachova, V.K. Laurina, G.D. Petrova, L. 1981.

Dmitriev Ju. N., «Teorija iskusstva i vzgljady na iskusstvo v pis'mennosti drevnej Rusi», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij dom) Akademii nauk SSSR*, IX, M.-L. 1953, pp. 97-116.

Dmitriev Ju. N., *Gos. Russkij muzej. Drevnerusskoe iskusstvo. Putevoditel'*, L.-M. 1940.

Dmitriev Ju. N., *O tvorčestve drevnerusskogo chudožnika*, in *ibid.*, XIV, M.-L. 1958, pp. 551-556.

Dmitriev Ju. N., *Ob istolkovanii drevnerusskogo iskusstva*, in *ibid.*, XIII, M.-L. 1957, pp. 345-363.

Drevnerusskaja živopis'. Novye otkrytija (iz častnyh sobranij). Catalogo della mostra [al Museo di arte antica russa Andrej Rubl'ev], a c. A. Loginova, M. 1975.

Drevnerusskoe iskusstvo [Sbornik statej] [t. 1]. *Drevnerusskoe iskusstvo XV – načala XVI vekov*, M. 1963; [t. 2]. *XVII vek*, M. 1964; [t. 3]. *Chudožestvennaja kul'tura Novgoroda*, M. 1968; [t. 4]. *Chudožestvennaja kul'tura Pskova*, M. 1968; [t. 5]. *Chudožestvennaja kul'tura Moskvy i prilježičich k nej knjažestv. XIV-XVI vv.*, M. 1970; [t. 6]. *Chudožestvennaja kul'tura domogol'skoj Rusi*, M. 1972; [t. 7]. *Rukopisnaja kniga*, 1, M. 1972; [t. 8]. *Rukopisnaja kniga*, 2, M. 1974; [t. 9]. *Zarubežnye svjazi*, M. 1975; [t. 10]. *Problemy i atribucii*, M. 1977; [t. 11]. *Monumental'naja živopis' XI-XVII vv.*, M. 1980; [t. 12]. *Rukopisnaja kniga*, 3, M. 1983; [t. 13]. *Drevnerusskoe iskusstvo konca XIII-XV vekov*, M. 1983.

Drevnye ikony starobogorodčeskogo kafedral'nogo Pokrovskogo sobora pri Rogožskom kladbišče v Moskve, M. 1956.

Ehlich W., «Russische Ikonenumrahungen», in *Byzantinoslavica*, XXX, 2, Praga 1969, pp. 246-252.

Evdokimov P., *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Parigi 1970; ed. ital., *La teologia della bellezza*, Roma 1971.

Evseva L.M. – Kočetkov I.A. – Sergeev V.N., *Živopis' drevnej Tveri*, M. 1974; 2^a ed. M. 1982.

Fedorov-Davydov A., «Iz istorii drevnerusskogo iskusstva», in *Iskusstvo*, 1940, n. 5, pp. 73-96.

Felicetti-Liebenfels W., *Geschichte der russischen Ikonenmalerei in den Grundzügen dargestellt*, Graz 1972.

Filatov V.V., *Russkaja stankovaja tempernaja živopis'.* *Tekhnika i restavracija*, M. 1961.

Filimonov G., «Ikonnnye portrety russkich carej», in *Vestnik Obščestva drevnerusskogo iskusstva pri Moskovskom Puščinskom muzeje*, 1875, n. 6-10, sez. «Issledovanija», pp. 35-66.

Filimonov G., *Cerkov' sv. Nikolaja Čudotvorca na Lipne, bliz Novgoroda. Vopros o pervonačal'noj forme ikonostasa v russkich cerkvach*, M. 1859.

Florenskij P., «Ikonostas», in *Bogoslovskie trudy*, 9, M. 1972.

- pp. 83-148; ed. ital., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano 1977.
- Fry R., «Russian Icon Painting from the West European Point of View», in *Masterpieces of Russian Painting*, pp. 35-58.
- Galavaris G., *The Icon in the Life of the Church. Doctrine-Liturgie-Devotion*, Leiden 1981.
- Georgievskij V., *Pamjatniki starinnogo russkogo iskusstva Suzdal'skogo muzeja*, M. 1927.
- Georgievskij V.T., «Ikony novgorodskogo cerkovno-istoričeskogo drevlechničestva», in *Svetil'nik*, 1915, n. 9-12, pp. 1-5.
- Georgievskij V.T., «Obzor vystavki drevnerusskoj ikonopisi i chudožestvennoj stariny», in *Trudy vserossijskogo s'ezda chudožnikov v Petrograde, dekabr' 1911 – janvar' 1912*, t. III, Pg [1914], pp. 163-168. V. anche: «Katalog vystavki drevnerusskoj ikonopisi i chudožestvennoj stariny», *ibid.*, pp. 169-174, tavv. 1-1, LXXI-LXXIV.
- Gerhard H., *Welt der Ikonen*, Recklinghausen 1957.
- Golejzovskij N. – Jamščikov S., *Dionisij*, album, M. 1970.
- Golejzovskij N. – Jamščikov S., *Feofan Grek i ego škola*, album, M. 1970.
- Golejzovskij N. – Jamščikov S., *Novye otkrytija moskovskich restauratorov*, album, M. 1971.
- Golejzovskij N. – Ovčinnikov A. – Jamščikov S., *Sokrovišča Suzdalja*, M. 1970.
- Golejzovskij N., «Dionisij i ego sovremenniki», in *Iskusstvo*, 1980, n. 6, pp. 57-61.
- Golejzovskij N.K., «Isichazm i russkaja živopis' XIV-XV vv.», in *Vizantijskij vremennik*, 29, M. 1969, pp. 196-210.
- Golejzovskij N.K., «Zametki o Dionisii», in *Vizantijskij vremennik*, 31, M. 1971, pp. 175-187.
- Golubcov A.P., *Iz čtenij po cerkovnoj archeologii i liturgike*, ed. postuma, parte I. *Cerkovnaja archeologija*, Sergiev Posad 1918.
- Golubcov A.P., *Sbornik statej po liturgike i cerkovnoj archeologii*, Sergiev Posad 1911.
- Gordienko E., *Novgorod. Muzej. Drevnerusskaja živopis'*, M. 1974.
- Gordin'skij S., *Ukrains'ka ikona 12-18 stolittja*, Filadelfia 1973.
- Gos. Russkij muzej. *Vystavka novyx postuplenij. Drevnerusskoe iskusstvo*, catalogo, sezione iconografica a c. T.B. Vilinbachova, V.K. Laurina e A.A. Mal'ceva, L. 1978.
- Grabar A., «L'icone russe» (recensione all'edizione di N.P. Kondakov, *The Russian Icon*, trad. di E.H. Minns, Oxford 1927), in *Byzantion*, VI, 2, 1931, pp. 912-918.
- Grabar A., «Scientific Restoration of Historic Works of Art», in *Masterpieces of Russian painting*, pp. 95-105.
- Grabar A.N., «Kreščenie Rusi v istorii iskusstva», in *Vladimirskij sbornik 988-1938*, Belgrado 1938, pp. 73-88.
- Grabar A.N., «Zametka o metode oživenija tradicij ikonopisi v russkoj živopisi XV-XVI vekov», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij dom) Akademii nauk SSSR*, XXXVI, L. 1981, pp. 289-294.
- Grabar I., «Die Malerschule des alten Pskow», in *Zeitschrift für Bildende Kunst*, anno 63, fasc. 1, 1929-1930, pp. 3-9.
- Grabar I., *L'art de Moyen Age en Europe Orientale*, Parigi 1968.
- Grabar' Igor', *O drevnerusskom iskusstve. Sbornik statej*, M. 1966 [saggi «V poiskach drevnerusskoj živopisi», «Feofan Grek», «Andrej Rubl'ev», «Chudožestvennaja škola drevnego Pskova», «Raskrytie pamjatnikov živopisi», «Restavracija u nas i na Zapade» e altri].
- Grigorov D.A., «Russkij ikonopisnyj podlinnik», in *Zapiski imp. Russkogo Archeologičeskogo obščestva*, nuova serie, t. III, 1, Spb 1888, pp. 21-167.
- Griščenko A., *Voprosy živopisi*, 3. *Russkaja ikona kak iskusstvo živopisi*, M. 1917.
- Gusarova E.B., «Russkie pojasnye deisusnye činy XV-XVI vekov (Opyt ikonografičeskoi klassifikacii)», in *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 78/1, M. 1979, pp. 104-131.
- Hackel A., *Les icônes dans l'Église d'Orient*, Friburgo in Briggovia 1952.
- Hackel A.A., *Das russische Heiligenbild. Die Ikone*, Novomagi 1936.
- Halle F.W., *Altrussische Kunst*, Berlino 1920.
- Hamilton G.H., *The Art and Architecture of Russia*, Harmondsworth 1954.
- Hendrix P. – Skrobucha H. – Janssens A., *Ikonen*, Amsterdam-Bruxelles 1960.
- Iamčtchikov S., *La Carélie. Musees*, s.l. 1970.
- Iamčtchikov S., *Rostov le Grand. Musée*, s.l. 1972.
- Ikonopisnyj podlinnik novgorodskoj redakcii po Sofijskomu spisku konca XVI veka, M. 1873.
- Ikonopisnyj podlinnik svodnoj redakcii XVIII veka, ed. Obščestvo drevnerusskogo iskusstva pri Moskovskom Publičnom muzeje, red. di G.D. Filimonov, M. 1876.
- Il'in M.A., «Problemy issledovanija drevnerusskogo iskusstva», in *Chudožnik*, 1970, n. 7, pp. 34-39.
- Il'in M.A., *Iskusstvo Moskovskoj Rusi epochi Feofana Greka i Andreja Rubl'eva*, M. 1976.
- Istorija russkogo iskusstva, t. I-III, M., ed. Accademia delle Scienze dell'URSS, 1953-1955; ed. ted.: *Geschichte der russischen Kunst*, I-III, Dresda 1957-1959.
- Istorija ukrains'kogo mistectva, t. I, Kiev 1966.
- Ivanov V.V., «Motivy vostočnoslavjanskogo jazyčestva i ich transformacija v russkich ikonach», in *Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XIX vv. K 150-letiju so dnja roždenija D.A. Rovinskogo. Materialy naučnoj konferencii (1975)*, M. 1976, pp. 268-287.
- Ivanova I.A., *Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rubl'eva*, album, M. 1968.
- Jagoditsch R., «Das Wesen der altrussischen Ikonenkunst», in *Belvedere*, 1934-1937, n. 1-2, pp. 22-32.
- Jakovleva A.L., «Priemy ličnogo pis'ma v russkoj živopisi konca XII – načala XIII v.», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naja živopis' XI-XVII vv.*, pp. 34-44.
- Jamschtschikow S., *Novgorod. Museum*, s.l. 1970.
- Jamščikov S., *Drevnerusskaja živopis'. Novye otkrytija*, album, M. 1966; 2° ed., M. 1969.
- Jamščikov S., *Opis' proizvedenij drevnerusskoj živopisi, chranjaščichsja v muzejach RSFSR (materialy dlja restavracionnogo kataloga)*, parte I (Pskovskoj istoriko-chudožestvennyj muzej, Novgorodskij istoriko-chudožestvennyj i architekturnyj muzej-zapovednik, Kirovskij kraevedčeskij muzej, Rjazanskij kraevedčeskij muzej, Rjazanskij chudožestvennyj muzej), M. 1970. Id., parte II (Rostovskij istoriko-chudožestvennyj i architekturnyj muzej-zapovednik, Ugličskij istoriko-chudožestvennyj muzej, Pereslavl'-Zalesskij istoriko-chudožestvennyj muzej, Gor'kovskij chudožestvennyj muzej, Totemskij kraevedčeskij muzej, Kostromskij muzej izobrazitel'nyh iskusstv, Kostromskij istoriko-architekturnyj muzej-zapovednik), M. 1972.
- Jamščikov S., *Pskov. Muzej. Drevnerusskaja živopis'*, M. 1973.
- Jamščikov S., *Russkij muzej. (Ikony iz sobranija Russkogo muzeja)*, M. 1970.
- Jamščikov S., *Suzdal'. Muzej*, [M. 1968].
- Janin V.L., «V masterskoj srednevekovogo chudožnika Oliseja Grečina», in *Nauka i čelovečestvo*, 1981, M. 1981, pp. 37-53.
- Janin V.L., *Očerki kompleksnogo istočnikovedenija*, M. 1977.
- Jaroslavskaja ikonopis' XIII-XVIII vekov, catalogo della mostra [al Museo di belle arti di Jaroslavl'], a c. I. Bolotceva, Jaroslavl' 1981.
- Jonas H., «Die russische Ikonenausstellung in Deutschland», in *Ost-Europa*, anno 4, fasc. 7-8, aprile-maggio 1929, pp. 464-477.
- Kamenskaja E.F., *Sedevry drevnerusskoj živopisi*, album, M. 1971.
- Kirpichnikov A.I., *Vzaimodejstvie ikonopisi i slovesnosti narodnoj i knižnoj*, in *Trudy VIII archeologičeskogo s'ezda v Moskve*, 1980 g., t. II, M. 1895, pp. 213-229.
- Kjellin H., *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo*, Stoccolma 1956; 2° ed., Stoccolma 1964.
- Kočetkov I.A., «Ikonopisec kak illjustrator žitija», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij dom) Akademii nauk SSSR*, XXXVI, L. 1981, pp. 329-347.
- Kočetkov I.A., *Kategorija vremeni v žitii i žitijnoj ikone*, in «Slovo o polku Igoreve». *Pamjatniki literatury i iskusstva XI-XVII vekov*, M. 1978, pp. 227-236.
- Kolčin B.A., Chorošev A.S., Janin V.L., *Usad'ba novgorodskogo chudožnika XII v.*, M. 1981.
- Kondakov N.P., *Ikonografija Bogomateri*, t. I, Spb. 1914; t. II, Pg. 1915.
- Kondakov N.P., *Licevoj ikonopisnyj podlinnik*, t. I. *Ikonografija Gospoda Boga i Spasa našego Iisusa Christa*, Spb. 1905.
- Kondakov N.P., Recensione al testo di N.P. Lichačev, *Materialy dlja istorii russkogo ikonopisanija. Atlas*, (parti I-II, Spb. 1906), in *Žurnal Ministerstva narodnogo prosvěščenija*, 1907, aprile, rubrica «Kritika i bibliografija», p. 416-431.
- Kondakov N.P., *The Russian Icon*, Oxford 1927.
- Kondakov N.P., *Russkaja ikona*, t. I, album, parte I, Praga 1928; t. II, album, parte 2, Praga 1929; t. III, testo, parte I, Praga 1931 (alle pp. XI-XXX si trova un ampio «Elenco delle opere sulla storia dell'icona russa»); t. IV, testo, parte 2, Praga 1933.
- Konišovič K., *Iz letopisi russkogo iskusstva o proslavlennych pamjatnikach našego drevnego zodačestva i živopisi, knižnogo i juvelirno delo i o sozdaščich ich iskusnyh masterach*, M.-L. 1960.
- Konišovič K., *Okno v minuvšee*, L. 1968.
- Korženevskaja L., «Severnye pis'ma», in *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1965, n. 8, pp. 21-26.
- Kovalenskaja N. e altri, *Gos. Treťjakovskaja galereja. Putevoditel' po iskusstvu feodalizma*, I, M. 1934.
- Kreidl D., «Zur Frage der Bewertbarkeit der Bildträger innerhalb der Ikonenmalerei», in *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 28, Vienna 1979, pp. 229-240.
- Krug G., *Mysli ob ikone*, Parigi 1978.
- Kunstammlungen der Stadt Recklinghausen. *Ikonen-Museum*, 3° ed. aggiornata, Recklinghausen 1965.
- Küppers L., *Ikone. Kultbild der Ostkirche*, Essen 1964.
- Kuznecova L.V., «O pigmentach drevnerusskoj tempornoj živopisi», in *Chudožestvennoe nasledie. Chranenie, issledovanie, restavracija*, 3(33), M. 1977, pp. 63-82.
- Lasareff V., *Russian Icons from the Twelfth to the Fifteenth Century*, New York-Milano 1962 (nella collana «A Mentor – UNESCO Art Book»).
- Lazarev V.N., «O metodologii sovremennogo iskusstvoznania», in *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 77/2, M. 1978, pp. 311-316.
- Lazarev V.N., «O principach naučnogo kataloga». [Recensione al volume: V.I. Antonova – N.E. Mneva, *Katalog drevnerusskoj živopisi v Gos. Treťjakovskoj galereje*, tt. I-II, M. 1963], in *Iskusstvo*, 1965, n. 9, pp. 66-71.
- Lazarev V.N., *Andrej Rubl'ev i ego škola*, M. 1966; ed. ital.: *Lazarev V., Andrej Rubl'ev*, Milano 1966.
- Lazarev V.N., *Feofan Grek i ego škola*, M. 1961; ed. ted.: *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Vienna-Monaco 1968.
- Lazarev V.N., *Istorija vizantijskoj živopisi*, I-II, M. 1947-1948; ed. ital. ampliata e riveduta: *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
- Lazarev V.N., *Moskovskaja škola ikonopisi*, M. 1971; 2° ed., M. 1980; ed. ted.: *Lasarev V., Ikonen der Moskauer Schule*, Berlino 1977.
- Lazarev V.N., *Novgorodskaja ikonopis'*, M. 1969; 2° ed., M. 1976; 3° ed., M. 1982.
- Lazarev V.N., *Russkaja srednevekovaja živopis'. Stat'i i issledovanija*, M. 1970 [saggi «Russkaja ikona», «Drevnerusskie chudožniki i metody ich raboty», «Rannie novgorodskie ikony», «Dva novyx pamjatnika russkoj stankovoj živopisi XII-XIII vekov (k istorii ikonostasa)», «O metode sotrudničestva vizantijskich i russkich masterov», «O nekotorych problemach v izučenii drevnerusskogo iskusstva» e altri].
- Lazarev V.N., *Vizantijskoe i drevnerusskoe iskusstvo. Stat'i i materialy*, M. 1978 [saggi «O metode raboty v rubl'evskoj masterskoj», «Vizantija i drevnerusskoe iskusstvo», «Rasprostranenie vizantijskich obrazcov i drevnerusskoe iskusstvo», «Zametki o metodologii izučenija drevnerusskogo iskusstva»].
- Lebedeva J., *Andrej Rubl'ev und seine Zeitgenossen*, Dresda 1962.
- Lelekov L.A., «Istorija nekotorych sjužetov i motivov drevnerusskogo iskusstva», in *Chudožestvennoe nasledie. Chranenie, issledovanie, restavracija*, 7(37), M. 1981, pp. 214-225.
- Lelekov L.A., *Iskusstvo Drevnej Rusi i Vostok*, M. 1978.
- Lichačev D., «K diskussii o metodach restavracii pamjatnikov drevnerusskoj živopisi», in *Iskusstvo*, 1972, n. 2, pp. 34-37.
- Lichačev D.S., *Poetika drevnerusskoj literatury*, 2° ed., L. 1971, pp. 24-41 [capitolo «Drevnerusskaja literatura v ee otnoženijach k izobrazitel'nyh iskusstvam»].
- Lichačev N.P., *Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikonopisi. Izobraženie Bogomateri v proizvedenijach italo-grečeskich ikonopiscov i ich vlijanie na kompozicii nekotorych proslavlennych russkich ikon*, Spb. 1911.
- Lichačev N.P., *Kratkoe opisanie ikon sobranija P.M. Treťjakova*, M. 1905.
- Lichačev N.P., *Manera pis'ma Andreja Rubl'eva*, [Spb.] 1907.
- Lichačev N.P., *Materialy dlja istorii russkogo ikonopisanija*, atlante, parti I-II, Spb. 1906.
- Logvin G. – Miljaeva L. – Svencik'ka V., *Ukrains'kij sredn'ovičnij živopis*, Kiev 1976.
- Lossky W., v. Ouspensky L. – Lossky W.
- Luk'janov P.M., «Kraski v drevnej Rusi», in *Priroda*, 1956, n. 11, pp. 77-82.
- Maculevič L., «K istorii russkoj nauki ob iskusstve (otvet N. Ščekotovu)», in *Russkaja ikona*, 2, Spb. 1914, pp. 143-149.
- Majasova N.A., «Metodika issledovanija pamjatnikov drevnerusskogo licevogo šit'ja», in *Gos. Muzei Moskovskogo Kremļa. Materialy i issledovanija*, I, M. 1973, pp. 111-131.
- Majasova N.A., *Drevnerusskoe šit'e*, M. 1971.
- Malickij N.V., *Drevnerusskie kul'ty sel'skochozjajstvennyh*

- sujatyh po pamjatnikam iskusstva, L. 1932 (= *Izvestija Gos. Akademii istorii material'noj kul'tury*, t. xi, 10).
- Maslennikov S.I., *Jaroslavskaja ikonopis'*, M. 1973; 2° ed. M. 1982.
- Masterpieces of Russian Painting*, Londra 1930 [saggi di M. Conway, R. Fry, A.I. Anisimov, I.E. Grabar' e Ju.A. Olsuf'ev].
- Matthey W., *Russische Ikonen*, Monaco-Ahrbeck 1960.
- Mneva N.E., «Drevnerusskaja živopis' Nižnego Novgoroda», in *Gos. Tret'jakovskaja galereja. Materialy i issledovanija*, II, M. 1958, pp. 28-36.
- Mneva N.E., «Monumental'naja i stankovaja živopis'», in *Očerki russkoj kul'tury XVI veka*, parte 2. *Duchovnaja kul'tura*, cit., pp. 310-351.
- Mneva N.E., *Iskusstvo Moskovskoj Rusi*, M. 1965.
- Mneva N.E., v. Antonova V.I.
- Molè W., *Ikona russa*, Varsavia 1956.
- Mouratow P., *L'ancienne peinture russe*, Roma 1925; ed. ital.: Muratov P., *La pittura russa antica*, Roma 1925.
- Muratoff P., *Trente-cinq primitifs russes. Collection J. Zolotnizky*, Parigi 1933.
- Muratov P., «Blizajšie zadači v dele izučenija ikonopisi», in *Russkaja ikona*, I, Spb. 1914, pp. 8-12.
- Muratov P., «Otkrytija drevnego russkogo iskusstva», in *Sovremennye zapiski*, XIV, Parigi 1923, pp. 197-218.
- Muratov P., «Puti russkoj ikony», in *Perezhony*, n. 43, Riga 1929, pp. 1360-1367.
- Muratov P., «Russkaja živopis' do seređiny XVII veka», in Grabar' Igor', *Istorija russkogo iskusstva*, VI, M. [1914], pp. 3-406.
- Muratov P., «Vystavka drevnerusskogo iskusstva v Moskve, I. Epoki drevnerusskoj ikonopisi», in *Starje gody*, 1913, aprile, pp. 31-38.
- Muratov P., *Drevnerusskaja ikonopis' v sobranii I.S. Ostrouchova*, M. 1914.
- Muratov P., *Les icones russes*, Parigi 1927.
- Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rubl'eva* [album], autore del testo e curatore A.A. Saltykov, L. 1981.
- Myslivec J., «A propos de la littérature récente sur la peinture des icones», in *Byzantinoslavica*, XXXI, 2, Praga 1970, pp. 244-258 [in particolare sugli album di V.N. Lazarev, *Novgorodskaja ikonopis'* e di L.A. Ivanova, *Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rubl'eva*, e anche sul libro di M.A. Reformatskaja, *Severnye pis'ma*].
- Myslivec J., «Bemerkungen zu einem Ikonenwerk», in *Ostkirchliche Studien*, vol. 17, 1968, pp. 325-337 [sul libro: K. Onasch, *Ikonen*, Berlino 1961].
- Myslivec J., «Drei Veröffentlichungen über altrussische Kunst», in *Byzantinoslavica*, XXIX, 2, Praga 1968, pp. 379-399 [in particolare sui libri di V.N. Lazarev, *Andrej Rubl'ev i ego škola* e di V.I. Antonova, *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*].
- Myslivec J., «Iconographia Ecclesiae Orientalis», in *Byzantinoslavica*, XXVIII, 2, Praga 1967, pp. 408-424.
- Myslivec J., «Liturgické hymny jako náměty ruských ikon», in *Byzantinoslavica*, III, 2, Praga 1933, pp. 462-499 (v. anche la recensione di V. Rozov su questo saggio nella rivista *Slavia*, XII, 3-4, Praga 1933-1934, pp. 512-515).
- Myslivec J., *Ikona*, Praga 1947.
- Myslivec J., Recensione al libro: O. Wulff – M. Alpatoff, «Denkmäler der Ikonenmalerei», Hellerau (Dresda) 1925, in *Byzantinoslavica*, III, pp. 527-531.
- Myslivec J., Recensione all'edizione di: Antonova V.I. – Mneva N.E., *Katalog drevnerusskoj živopisi* [v. Gos. Tret'jakovskoj galerej], t. I-II (M. 1963), in *Byzantinoslavica*, XXVII, 2, Praga 1966, pp. 423-427.
- Nekrasov A., «Altrussische Malerei in der Tretjakow-Galerie», in *Slawische Rundschau*, 1933, n. 3, pp. 155-164.
- Nekrasov A.I., *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo*, M. 1937.
- Nemitz F., *Die Kunst Rußlands*, Berlino 1940.
- Nikol'skij V., *Istorija russkogo iskusstva*, prefaz. P.P. Muratov, Berlino 1923.
- Nikolaeva T.V., *Drevnerusskaja živopis' Zagorskogo muzeja*, M. 1977.
- Nikolaeva T.V., *Sobranie drevnerusskogo iskusstva v Zagorskom muzej*, L. 1968.
- Novgorod Icons. 12th-17th Century*, pref. D. Likhachov, intr. V. Laurina e V. Pushkariov, Leningrado 1980.
- Okunev N., Recensione al libro: Ph. Schweinfurth, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, L'Aia 1930, in *Byzantinoslavica*, III, pp. 240-244.
- Olsuf'ev Ju., «Voprosy form drevnerusskoj živopisi», in *Sovetskij muzej*, 1935, n. 6, pp. 21-36; 1936, n. 1, pp. 61-68 e n. 2, pp. 39-59.
- Olsuf'ev Ju., *Opis' ikon Troice-Sergievoj lavry do XVIII v. i naibolee tipičnyh XVIII i XIX vv.*, ed. Komissija po ochrane pamjatnikov iskusstva i stariny Troice-Sergievoj lavry, Sergiev 1920.
- Olsuf'ev Ju.A., *Zametki o cerkovnom penii i ikonopisi kak vida cherkovnogo iskusstva v svjazi s učeniem cerkvi*, Tula 1918.
- Olsufiev Y., «The Development of Russian Icon Painting from the Twelfth to the Nineteenth Century», in *The Art Bulletin*, XII, 1930, dicembre, pp. 347-373.
- Onasch K., «Zum Problem der Ästhetik in der altrussischen Ikonenmalerei», in *Byzantinische Beiträge*, Berlino 1964, pp. 413-427.
- Onasch K., *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*, Lipsia 1968.
- Onasch K., *Ikonen*, Berlino 1961.
- Onasch K., *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten*, Lipsia 1981.
- Ouspensky L. – Lossky W., *Der Sinn der Ikonen*, Berna-Olten 1952; ed. ingl.: *The Meaning of Icons*, Boston 1969.
- Ouspensky L., *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Parigi 1960.
- Ouspensky L., *La théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Parigi 1980.
- Ouspensky L., *Theology of the Icon*, Crestwood, N.J. 1978.
- Ovčinnikov A. – Kišilov N., *Živopis' drevnego Pskova*, album, M. 1970.
- Ovčinnikov A.N., *Opyt opisanija proizvedenij drevnerusskoj stankovoj živopisi. Technika i stil'*, I. *Pskovskaja škola. XIII-XVI veka*, M. 1971.
- Papaioannou K., *La pittura bizantina e russa*, Milano 1967; ed. ingl.: *Byzantine and Russian Painting*, Londra 1968.
- Pavluckij G., «O proischoždenii drevnerusskoj ikonopisi», in *Universitetskije izvestija*, Kiev 1914, n. 6, parte III, pp. 1-14.
- Percev N.V., «Drevnerusskie krasnofonnye ikony», in *Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy i atribucii*, pp. 83-90.
- Percev N.V., «O nekotoryh priemach izobraženija lica v drevnerusskoj stankovoj živopisi XII-XIII vv.», in *Soobščenijs Gos. Russkogo muzeja*, VIII, L. 1964, pp. 89-92.
- Percev N.V., «O vosstanovlenii pamjatnikov drevnerusskoj živopisi», in *Vosstanovlenie pamjatnikov kul'tury. (Problemy restavracii)*, M. 1981, pp. 145-166.
- Plugin V.A., *Mirovozzrenie Andreja Rubl'eva (Nekotorye problemy)*, *Drevnerusskaja živopis' kak istoričeskij istočnik*, M. 1974.
- Podlunnik ikonopisnyj, ed. S.T. Bol'sakov, red. A.I. Uspenskij, M. 1904.
- Podobedova O.I., *Moskovskaja škola živopisi pri Ivane IV*, M. 1972.
- Pokrovskij N.V., *Cerkovno-archeologičeskij muzej S.-Peterburgskoj Duchovnoj akademii*, Spb. 1909.
- Pokrovskij N.V., *Evangelie v pamjatnikach ikonografii, preimuščestvenno vizantijskich i russkich*, Spb. 1892 (*Trudy VIII archeologičeskogo s'ezda v Moskve*, 1890 g., t. I).
- Pokrovskij N.V., *Sijskij ikonopisnyj podlunnik*, I-IV ed., Spb. 1895-1898 (nella collana «Pamjatniki drevnerusskoj pis'mennosti», CVI, CXXIII, CXXII e CXXVI).
- Popov G.V. – Ryndina A.V., *Živopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV-XVI veka*, M. 1979 (nella collana «Centry chudožestvennoj kul'tury srednevekovoj Rusi»).
- Popov G.V., *Chudožestvennaja žizn' Dmitrova v XV-XVI vv.*, M. 1973.
- Popov G.V., *Živopis' i miniatura Moskvy seređiny XV – načala XVI veka*, M. 1975.
- Popova O.S., «Svet v vizantijskom i russkom iskusstve XII-XVI vekov», in *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 1977/1, M. 1978, pp. 75-99.
- Popova O.S., *Iskusstvo Novgoroda i Moskvy pervoj poloviny četyrnadcatogo veka. Ego svjazi s Vizantijskimi*, M. 1980.
- Porfiridov N.G., «O putjach razvitijs chudožestvennyh obrazov v drevnerusskom iskusstve», in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury (Puškinskij dom) Akademii nauk SSSR*, XVI, M.-L. 1960, pp. 36-49.
- Porfiridov N.G., *Gos. Russkij muzej. Drevnerusskoe iskusstvo. Kratkij putevoditel'*, L. 1947.
- Pucko V., «Novye napravlenija v russkom iskusstve XIV veka», in *Russia medievalis*, IV, Monaco 1979, pp. 35-70.
- Pucko V., «O tendencijach zachodnich w malarstwie ikonowym Rusi 12-13 w.», in *Buletyn historii sztuki*, XLI (1979), n. 4, pp. 327-338.
- Pucko V.G., «Zametki o rostovskoj ikonopisi vtoroj poloviny XV veka», in *Byzantinoslavica*, XXXIV (2), Praga 1973, pp. 199-210.
- Punin N., «Andrej Rubl'ev», in *Apollon*, 1915, n. 2, pp. 1-23. Ri-st. in: Punin N.N., *Russkoe i sovetskoe iskusstvo*, M. 1976, pp. 33-51.
- Punin N., «Ellenizm i Vostok v ikonopisi. Po povodu sobranija ikon I.S. Ostrouchova i S.P. Rjabušinskogo», in *Russkaja ikona*, 3, Spb. 1914, pp. 181-197.
- Punin N., «Zametki ob ikonach iz sobranija P.N. Lichačeva», in *Russkaja ikona*, I, Spb. 1914, pp. 21-47.
- Rausenbach B.V., *Prostranstvennyje postroenija v drevnerusskoj živopisi*, M. 1975.
- Rausenbach B.V., *Prostranstvennyje postroenija v živopisi. Očerki osnovnyh metodov*, M. 1980.
- Redslob E., «Die altrussische Malerei und ihre Bedeutung für unsere Gegenwart», in *Ost-Europa*, anno 4, fasc. 7-8, aprile-maggio 1929, pp. 459-463.
- Reformatskaja M., «O nekotoryh osobennostjach razvitijs pskovskoj školy živopisi XIV-XV vekov», in *Gos. Tret'jakovskaja galereja. Voprosy russkogo i sovetskogo iskusstva. Materialy naučnyh konferencij*, I, M. 1971, pp. 7-12.
- Reformatskaja M.A., «Pskovskaja škola», in *Tvorčestvo*, 1971, n. 7, pp. 15-17.
- Reformatskaja M.A., *Pskovskaja ikonopis' XIII – načala XV vekov. (K ujasneniju ponjatija «mestnaja škola»)*, *Autoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija*, M. 1979.
- Reformatskaja M.A., *Severnye pis'ma*, M. 1968.
- Rempel' L.I., *Iskusstvo Rusi i Vostok kak istoriko-kul'turnaja i chudožestvennaja problema*, Taškent 1969.
- Rerich N.K., «Zapiskie listki chudožnika», in *Iskusstvo*, 1905, gennaio, pp. 3-5.
- Retkovskaja L.S., *Vselennaja v iskusstve drevnej Rusi*, M. 1961.
- Rjabova M.P., «Vosstanovlenie i rekonstrukcija drevnerusskogo šit'ja», in *Vosstanovlenie pamjatnikov kul'tury. (Problemy restavracii)*, pp. 207-217.
- Rjabušinskij S.P., «Zametki o restavracii ikon», in *Seminarium Kondakovianum*, IV, Praga 1931, pp. 289-295.
- Rjazanovskij V.A., *Ob izučenii drevnej russkoj živopisi*, Chabrin 1934 (ripr. da *Izvestija Juridičeskogo fakul'teta v. g. Chabrine*, n. XI).
- Rostovo-suzdal'skaja škola živopisi*, [Catalogo della mostra alla Galleria Tret'jakov], M. 1967.
- Rothemann B., *Handbuch der Ikonenmalerei*, Monaco 1966.
- Rovinskij D.A., *Obozrenie ikonopisanija v Rossii do konca XVII veka*, Spb. 1856; ed. completa: Spb. 1903.
- Rozanova N.V., *Rostovo-suzdal'skaja živopis' XII-XVI vekov*, Album, M. 1970.
- Russische Ikonen. Aus der Ikonen-Sammlung Zeiner-Henriksen (Norwegen)*, Monaco 1954.
- Russkaja ikona*, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Punin, P. Neradovskij]; 2, Spb. 1914 [saggi di N. Syčev, A. Sobolevskij, N. Ščekotov, L. Maculevič]; 3, Spb. 1914 [saggi di L. Maculevič e N. Punin].
- Ruza G., *Ikonok konyve*, Budapest 1981.
- Rybakov A.A., *Chudožestvennyje pamjatniki Vologdy XIII – načala XX veka*, L. 1980.
- Russkaja ikona, I, Spb. 1914 [saggi di P. Muratov, N. Pun

- Schweinfurth Ph., *Icons russes*, Parigi 1953; ed. ingl.: *Russian Icons*, Oxford 1953.
- Sergeev V.N., «Novye otkrytija v Rublëvskom muzeje», in *Pamjatniki otečestva*, 3, M. 1977, pp. 256-264.
- Sergeev V.N., «Živopis' stremitsja zagovorit'», in *Russkaja reč'*, 1970, n. 3, pp. 83-89.
- Sergeev V.N., *Andrej Rublëv*, M. 1981 (nella collana «Žizn' zamčat' nych ljudej»); ed. ital., *Andrej Rublëv*, Milano 1994.
- Sergeev V.N., *Dorozami starych masterov*, M. 1982.
- Skrobucha H., *Meisterwerke der Ikonenmalerei*, Recklinghausen 1961.
- Smirnova E.S. – Jamičikov S.V., *Drevnerusskaja živopis'.* Novye otkrytija. Živopis' Obonež'ja XIV-XVIII vekov, L. 1974.
- Smirnova E.S. – Laurina V.K. – Gordienko E.A., *Živopis' Velikogo Novgoroda. XV vek*, M. 1982 (nella collana «Centry chudožestvennoj kul'tury srednevekovoj Rusi»).
- Smirnova E.S., *Živopis' drevnej Rusi. Nachodki i otkrytija*, L. 1970.
- Smirnova E.S., *Živopis' Obonež'ja XIV-XVI vekov*, M. 1967.
- Smirnova E.S., *Živopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – načalo XV veka*, M. 1976 (nella collana «Centry chudožestvennoj kul'tury srednevekovoj Rusi»).
- Sokol V.P., «Ikonografičeskij i živopisno-formal'nyj metody izučeniya russkoj ikonopisy», in *Izvestija Obščestva arheologii, istorii i etnografii pri Kazanskom universitete*, t. XXXII, 2, Kazan' 1923, pp. 187-218.
- Sokolov V.P., *Jazyk drevnerusskoj ikonopisy*, t. *Obraznye odeždy*, Kazan' 1916 (rist. da *Izvestij po Kazanskoj eparchii*, 1916, n. 17-20).
- Sokolov V.L., «Rasčistka drevnerusskoj ikony», in *Kazanskij muzejnyj vestnik*, n. 2-4, Kazan' 1920, pp. 34-48.
- Sperovskij N., «Starinnye russkie ikonostasy», in *Christianskoe čtenie*, 1891, novembre-dicembre, pp. 337-353; 1892, gennaio-febbraio, pp. 1-23, marzo-aprile, pp. 162-176, maggio-giugno, 321-334, luglio-agosto, pp. 3-17, novembre-dicembre, pp. 522-537; 1893, settembre-ottobre, pp. 321-342.
- SSSR. *Drevnye russkie ikony*, New York-Milano 1958 (nella collana UNESCO «Arte universale») [prefaz. di I. Grabar', saggi di V. Lazarev e O. Demus].
- Sto ikon iz fondov Ermitaža. Živopis' russkogo Severa XIV-XVIII vekov*, catalogo della mostra [all'Ermitage], a c. A.S. Koscova, L. 1982.
- Stroganovskij ikonopisnyj podlinnik (konca XVI i XVII veka)*, [M. 1869].
- Stuart J., *Icons*, Londra 1975.
- Svirin A.N., *Drevnerusskaja živopis' v sobranii Gos. Tret'jakovskoj galerei*, M. 1958.
- Svirin A.N., *Drevnerusskoe šit'e*, M. 1963.
- Syčev N., «Drevlečranišče Russkogo muzeja imperatora Aleksandra III», in *Starye gody*, 1916, gennaio-febbraio, pp. 3-35.
- Syčev N.P., *Izbrannye trudy*, M. 1976.
- Ščekotov N., «Ikonopis' kak iskusstvo. Popovodu sobranija ikon I.S. Ostrouchova i S.P. Rjabušinskogo», in *Russkaja ikona*, 2, Spb. 1914, pp. 115-142.
- Ščekotov N.M., «Vystavka drevnerusskogo iskusstva v Moskve, II, Nekotorye čerty stilja russkich ikon XV veka», in *Starye gody*, 1913, aprile, pp. 38-42.
- Ščekotov N.M., *Stat'i, vystuplenija, reči, zametki*, M. 1963 [saggi «Nekotorye čerty stilja russkich ikon XV veka», «Ikonopis' kak iskusstvo», «Troica Rubleva», «Ikonostas XV veka»].
- Taborský F., *Ruské umění*, Praga 1921.
- Taborský F., *Slovo o ruské ikoně*, Praga 1925.
- Talbot Rice D. e T., *Icons and their Dating. A Comprehensive Study of their Chronology and Provenance*, Londra 1974.
- Talbot Rice D., *Beginnings of Russian Icon-Painting*, Oxford 1938.
- Talbot Rice D., *Russian Icons*, Londra 1947.
- Talbot Rice T., *A Concise History of Russian Art*, Londra 1963.
- Talbot Rice T., *Russian Icons*, Londra 1963.
- Taylor J., *Icon Painting*, Londra 1979.
- Teteriatnikov V., *Ikonas and Fakes. Notes on the George R. Hann Collection*, 1-3, New York 1981.
- The George R. Hann Collection*, 1. *Icons and Russian Works of Art* [catalogo di Christie], New York 1980.
- Thom R., «De l'icône au symbole», in *Modèles mathématiques de la morphogénèse*, Parigi 1974, pp. 229-251.
- Thon N., *Ikonas und Liturgie*, Trier 1979.
- Tolstaja T.V., *Uspenskij sobor Moskovskogo Kremlja*, M. 1979.
- Trenev D.K., «Neskol'ko slov o drevnej i sovremennoj russkoj ikonopisi», in *Ikonopisnyj sbornik*, 1, Spb. 1907, pp. 1-34.
- Trenev D.K., *Ikonostas Smolenskogo sobora moskovskogo Novodevič'ego monastyra. Obrazcovyj russkij ikonostas XVI-XVII vekov. S pribavleniem kratkoj istorii ikonostasa s drevnejšich vremen*, M. 1902.
- Troickij N.I., «Ikonostas i ego simbolika», in *Pravoslavnoe obozrenie*, 1891, aprile, pp. 696-719.
- Trubeckoj E., «Rossija v ee ikone», in *Russkaja mysl'*, 1918, gennaio-febbraio, pp. 21-44.
- Trubeckoj E., *Tri očerka o russkoj ikone*, Parigi 1965 [riedizione dei tre precedenti saggi].
- Trubeckoj E.N., *Dva mira v drevnerusskoj ikonopisi*, M. 1916.
- Trubeckoj E.N., *Umozrenie v kraskach. Vopros o smysle žizni v drevnerusskoj religioznoj živopisi*, M. 1916; ed. ital., *Contemplazione nel colore*, Milano 1977; v. anche ed. ted., Trubetzkoi E., *Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei*, Paderborn 1927.
- Tugendchold P., «Vystavka drevnej ikonopisy v Moskve», in *Severnnye zapiski*, 1913, maggio-giugno, pp. 215-221.
- Tvorogov O.V., «O vzaimodejstvii literatury i živopisi v Drevnej Rusi», in *Russkaja literatura*, 1981, 4, pp. 95-106.
- Uspenskij B.A., «"Pravoe" i "levoe" v ikonopisnom izobraženii», in *Sbornik statej po vtoričnym modelirujuščim sistemam*, Tartu 1973, pp. 137-145.
- Uspenskij B.A., «K sisteme peredači izobraženija v russkoj ikonopisi», in *Učenie zapiski Tartuskogo gos. universiteta*, n. 181 (*Trudy po znakovym sistemam*, II), Tartu 1965, pp. 248-257.
- Uspenskij B.A., «Kul't Nikolaj na Rusi v istoriko-kul'turnom osveščeni. (Specifika vosprijatija i transformacija ischodnogo obraza)», in *Učenie zapiski Tartuskogo gos. universiteta*, n. 463 (*Trudy po znakovym sistemam*, X), Tartu 1978, pp. 86-140.
- Uspenskij B.A., «O semiotike ikony», in *Učenie zapiski Tartuskogo gos. universiteta*, n. 284 (*Trudy po znakovym sistemam*, V), Tartu 1971, pp. 178-223; v. anche ed. ingl.: Uspensky B., *The Semiotics of the Russian Icon*, Lisse 1976.
- Uspenskij B.A., «Prolegomena k teme: Semiotika ikony. Beseda s B.A. Uspenskim», in *Rossija-Russia. Studi e ricerche a cura di V. Strada*, 3, Einaudi, Torino 1977, pp. 189-212.
- Uspenskij B.A., *Filologičeskie razyskaniya v oblasti slavjanskich drevnostej. (Relikty jazyčestva v vostočnoslavjanskome kul'te Nikolaja Mirlikijskogo)*, M. 1982.
- Uspenskij B.A., *Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicii formy*, M. 1970.
- Uspenskij L., «Isichazm i rascvet russkogo iskusstva», in *Vestnik russkogo zapadnoevropejskogo ekzarchata*, n. 60, 1967, ottobre-dicembre, pp. 252-270.
- Uspenskij L., «Rol' moskovskich soborov XVI veka v cerkovnom iskusstve», in *Vestnik russkogo zapadnoevropejskogo ekzarchata*, n. 64, 1968, ottobre-dicembre, pp. 217-250.
- Uspenskij L., «Smysl i jazyk ikon», in *Žurnal Moskovskoj patriarhii*, 1955, n. 6, pp. 55-64; n. 7, p. 53-65; n. 8, pp. 50-58.
- Uspenskij L., «Vopros ikonostas», in *Vestnik russkogo zapadnoevropejskogo ekzarchata*, n. 44, 1963, ottobre-dicembre, pp. 223-255.
- Uspensky B., *The Semiotics of the Russian Icon*, Lisse 1976.
- Vagner G.K., «Metodologičeskie predposylki izučeniya stilja drevnerusskogo iskusstva», in *Sovetskoe iskusstvoznanie*, '77/2, M. 1978, pp. 266-290.
- Vagner G.K., *Problema žanrov v drevnerusskom iskusstve*, M. 1974.
- Velmans T., «Rayonnement de l'icône au XII^e et au début du XIII^e siècle», in *Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports*, III. *Art et archéologie*, Atene 1976, pp. 195-227.
- Vološin M., «Čemu učat ikony?», in *Apollon*, 1914, n. 5, pp. 26-29.
- Voronin N.N., *Drevnerusskoe iskusstvo*, M. 1962.
- Vostokov P., «Les travaux soviétiques sur l'art russe ancien», in *Le monde slave*, 15, 1938, pp. 62-87.
- Voyce A., *The Art and Architecture of Medieval Russia*, University of Oklahoma Press 1967.
- Vsesojuznaja konferencija «Teoretičeskie principy restavracii drevnerusskoj stankovoj živopisi». Doklady, soobščeniya, vystuplenija učastnikov konferencii i prinjatije rešenija. Moskva, 18-20 nojabrja 1968 g., M. 1970. Lo stesso testo, album illustrato, M. 1970.
- Vystavka drevnerusskogo iskusstva, ustroennaja v 1913 godu...*, M. 1913.
- Vzdornov G., «O živopisi Severo-Vostočnoj Rusi XII-XV vekov» [Panoramica della mostra di icone allestita alla Galleria Tret'jakov nel 1967], in *Iskusstvo*, 1969, n. 10, pp. 55-62.
- Vzdornov G.I., «O ponjatijach "škola" i "pis'ma" v živopisi Drevnej Rusi», in *Iskusstvo*, 1972, n. 6, pp. 64-68.
- Vzdornov G.I., «O severnyh pis'mach», in *Sovetskoe iskusstvoznanie*, '80/1, M. 1981, pp. 44-69.
- Vzdornov G.I., «Vologodskie ikony XIV-XV vekov», in *Soobščeniya*
- Vsesojuznoj central'noj naučno-issledovatel'skoj laboratorii po konservacii i restavracii muzejnyh chudožestvennyh cennostej, 30, M. 1975, pp. 125-153.
- Vzdornov G.I., «Živopis'», in *Očerki russkoj kul'tury XII-XV vekov*, parte 2. *Duchovnaja kul'tura*, M. 1970, pp. 254-377.
- Vzdornov G.I., (assieme a V.N. Lazarev), «O nekotoryh aktual'nyh voprosach restavracii», in *Chudožnik*, 1970, n. 9, pp. 43, 60.
- Vzdornov G.I., *Feofan Grek. Tvorčeskoe nasledie*, M. 1983.
- Weidlé W., *Les icônes byzantines et russes*, Milano 1962.
- Weitzman K. – Alibegashvili G. – Volskaja A. – Chatzidakis M. – Bahić G. – Alpatov M. – Voinescu T., *The Icon*, Londra 1982.
- Wendt C., *Ikonen-Wesen und Wirklichkeit*, Baden-Baden 1951.
- Werner A., *Icons. Religious Art of Eastern Europe*, New York-Berna 1949.
- Whittemore Th., «The Place of Four Icons in the History of Russian Art», in *L'art byzantin chez les slaves*, II, pp. 212-217.
- Winkler M., «Die Ikone als Quelle zur russischen Kulturgeschichte», in *Ost-Europa*, anno 4, fasc. 7-8, aprile-maggio 1929, pp. 453-459.
- Wulff O. e Alpatoff M., *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Helle-rau (Dresda) 1925.
- Wulff O., «Russische Ikonenmalerei», in *Seminarium Kondakovianum*, III, Praga 1929, pp. 25-40.
- Yamshikov S., *Pskov. Art Treasure and Architectural Monuments. 12th-17th Centuries*, Leningrado 1978.
- Žegin L.F., *Jazyk živopisnogo proizvedenija. (Uslovnost' drevnego iskusstva)*, prefaz. di B.A. Uspenskij «K issledovaniju jazyka drevnej živopisi», M. 1970.
- Židkov G.V., *Moskovskaja živopis' srediny XIV veka*, M. 1928.
- Živopis' domongol'skoj Rusi*. Catalogo della mostra [alla Galleria Tret'jakov], a c. O.A. Korina, M. 1974.
- Živopis' drevnego Novgoroda i ego zemel' XII-XVII stoletij*. Catalogo della mostra [al Museo russo], autori-curatori V.K. Laurina, G.D. Petrova, E.S. Smirnova, L. 1974.
- Živopis' vologodskich zemel' XIV-XVIII vekov*. Catalogo della mostra [al Museo di arte antica russa Andrej Rublëv], a c. I. Pjatnickaja, N. Fedyšin, O. Kozoderova, L. Charlampenkova, articolo di A. Rybakov, M. 1976.
- * A cura di G.I. Vzdornov. La bibliografia specifica relativa alle singole opere è riportata nelle note al testo e nelle note alle tavole.

